BIANCO E NERO

ANNO IV • N. 3 • MARZO 1940-XVIII

Segnius irritant animos dèmissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

La Madonna del rifugio

Una cinquantina d'anni fa, a Chioggia; eguale, ora, come allora.

È il paese dei bragozzi, il paese dei pescatori, che ogni stagione partono a correre l'Adriatico con le loro grosse barche dalle prue panciute, dalle vele dipinte con le figure dei santi e i simboli marinari, con le lunghe reti che pendono dalla alberatura. È il paese dei tre canali lagunari costruito su tre isolotti, stipato di case e di comignoli, di portici e di sottoportici e passaggi dove la tenebra si mescola al sole: il paese delle rustiche e povere altane sospese sui tetti, con quattro rami di glicine a fiorire sui tegoli: il paese dei galletti di ferro che girano ad ogni vento in cima agli alberi delle navi: il paese dei vecchi pozzi dove le donne si fermano ad attinger l'acqua coi secchi di rame: il paese dei grossi campanili di rosso mattone che suonano a martello nelle notti di burrasca per aiutar, con la loro voce, il ritorno dei velieri, il paese dove il sole gioca coi colori delle mille vele raccolte a riposar nei canali, con i riflessi della vernice sui pali delle « bricole », con i riflessi dell'acqua immonda, con i riflessi del bacile d'ottone esposto come insegna sulla porta del barbiere.

È il paese delle acque brulicanti di vita, battute dal remo delle chiatte e dei sandali: il paese della pesca che accumula sotto il porticato della vecchia pescheria l'argento vivo di tutto l'Adriatico; il paese dove tutti gli uomini si guadagnan la vita sul mare, mentre, a casa, le donne attendono tra nidi di bambini o sedute nelle calli a ricamare al tombolo. È il paese dove, nelle viuzze, la vita si svolge all'aperto come in un cortile, dove il dolore di una famiglia è il dolore di tutte le famiglie, dove la nascita di un bambino fa correre alle finestre tutto il vicinato, dove passa la carriola del venditore di zucca arrostita seguito da frotte di bambini e di bambine; dove i gatti saltano da un tetto all'altro e dove le ragazze avvolte nel lungo sciallo nero corrono di nascosto alla fondamenta del canale per salutar l'innamorato sul bragozzo che salpa.

È il paese dei pescatori dai sonanti zoccoli e dalle lunghe pipette di marasca e di pero, braccia salde, petto coperto da una maglietta colorata, pronti a unirsi in coro per cantar la canzone marinara nel buio di un sottoportico, pronti a venire alle mani per due timoni che si urtano o per due reti che si imbrogliano. È il paese dei vecchi pescatori che passan i loro ultimi anni sul ponte di Vigo, a guardar di là, dal grande arco marmoreo, partire i bragozzi e le vele prendere pian piano il vento e il largo doppiando la punta del molo di San Felice. È il paese dei vecchi pescatori che tutto il giorno, da mane a sera, seduti sulle fondamenta, rammendano le reti.

È il paese delle trinaie e delle merlettaie raccolte entro il vano delle porte nelle giornate di pioggia, o all'ombra dei portici d'estate o al sole di primavera sulle fondamenta, instancabili a ricamare e a chiacchierare, a confidarsi storie d'amore o piccole malignità donnesche.

È il paese delle vedove, di quelle che hanno già conosciuto, dal mare ostile, tutto il dolore. Il loro uomo non torna più dall'Adriatico. La vela non è tornata. È il paese delle vecchie madri che, ogni tramonto, come quando il figlio era vivo, vanno ancora al porto, a guardar di là, il mare da cui il loro bragozzo non ritornerà.

Si accendono lumi sotto ogni immagine di Madonna, all'imbocco dei vicoli e all'ingresso dei canali. La religione ha, come vicina, la superstizione: il sale sparso, l'olio versato, il gatto nero che taglia la strada, il grido della civetta, le vele che compaiono in numero dispari nei sogni.

* * *

Là, più in là delle isole dove sorge la piccola città, c'è l'isola dei cantieri, come un gran banco di terra nella laguna. Nessuno abita qui, al di fuori dei calafati. È l'isolotto di San Domenico, con le sue rive che scivolano nell'acqua con rapido pendìo. A fianco a fianco sorgono le baracche dei cantieri. Legna e travi, travi e legno, stoppa e catrame, e catrame e canape, e ferro: batter di piccoli magli, bollir di calderotti da pece.

Nascono, lì, le navi: nascono i bragozzi, si cuciono le vele, si innestano negli scafi le alberature robuste. Il pittore dipinge, sulle prue, le immagini dei santi protettori, degli angeli e delle sirene. È l'isola di San Domenico.

* * *

Dall'altra parte, è l'ultima isola del paese, l'isola del Canale Lombardo, case più piccole e più povere, orti difesi dal vento con graticci di canne. Un campanile bianco. Il faro. E poi la laguna. È l'isola del Canale Lombardo, dove vive Caterina detta Cate.

* * *

Bortolo Zennaro è il « paron grande » del mercato del pesce. Fortissimo ancora ad onta degli anni, irsuto, bianco di capelli, braccia che possono tener fermo un delfino che incappasse in una rete. È il « paron grande ». Un tempo era, anche lui, pescatore: un pescatore umile e povero. La fortuna lo ha assistito. È diventato padrone di un bragozzo, e poi di due, di tre, di quattro. Poi, di anno in anno, la sua flottiglia è aumentata, un pò per le vie giuste, un pò per quelle di una nascosta usura. Adesso ha tutta una squadra di bragozzi, e ciascuno ha il nome del padrone verniciato a prua: « Bortolo I », « Bortolo II », « Bortolo III »; la gente dice che non si contan più. Tutto il pesce dell'Adriatico, dice la gente, è suo: perchè è lui che, con la pesca della sua flottiglia, può dominare e regolare il prezzo del mercato, il prezzo della pesca fatta dai « paroni piccoli » che hanno, al massimo, un bragozzo o due.

Egli ha un fondaco, vicino alla pescheria, una specie di studio dietro una finestra inferriata. Sopra la scrivania c'è la golena della sua prima barca, con l'immagine di S. Bartolomeo. Il santo scorticato, dice la gente, gli ha insegnato a scorticare gli uomini. La scrivania sta lì per finta, per una specie di orgoglio di pescatore diventato armatore di bragozzi e mercante di pesce all'ingrosso. Ma lui non scrive mai e lui non sa scrivere, e se ne vanta. I conti li fa con le dita e un magro ragazzo glie li passa nei registri.

Ma, all'ora del mercato, padron Bortolo non è più nel fondaco. Eccolo lì, padrone della pescheria, man mano che si scarica il pesce dalle navi. Egli sa già tutto, è già stato informato di tutto. Sa quale è è stata la buona raccolta. Fa i prezzi. Impone i prezzi, al ribasso e al rialzo. Ha le braghe gonfie di portafogli bisunti: carta e metallo. Paga a contanti, Bortolo Zennaro, e vuol essere pagato a contanti. La sua voce imperiosa domina il mercato.

Con gli uomini delle sue barche è duro. Ha fatto il loro mestiere, conosce i buoni fondali di tutti i mari: è pronto ad accusar tutti di fiacca e di paura, di imbroglio e di furto. Non imbarca una seconda volta l'uomo che ha battuto il mare inutilmente una sola volta.

Le sue mani san di pesce, il suo denaro sa di pesce, i suoi vestiti, la sua casa, la sua vita puzzano di pesce. Quando gli danno un polipo vivo fa ancora come quando aveva vent'anni: gli schiaccia l'osso della testa con un colpo secco di denti.

* * *

Bortolo Zennaro ha un figlio. Rimasto vedovo in gioventù, con un solo bambinello, aveva tremato pensando di dover affidare questo bambino al mare, e che, una volta, il mare glie lo portasse via. Ma poi il richiamo e la gloria del mestiere sono stati più forti della sua paura di padre. Il ragazzo ha navigato con lui, ha pescato con lui, ha imparato con lui i segreti dell'Adriatico. Un giorno Bortolo potrà dire a suo figlio: « Natale, la più bella flottiglia del porto di Chioggia è tua ». Ma vuole che suo figlio ne sia degno. Lo vuole saldo, forte, coraggioso ed esperto. Vuole che impari a non lasciarsi ingannare, nè dagli uomini nè dai pesci.

Natale è cresciuto lontano dalla pescheria, dove il padre è sovrano. Natale vive sul canale o in mare, tra i bragozzi e suoi marinai. È il capo-bragozzo, il capitano di tutta la flottiglia. A vent'anni ha sotto di sè dei vecchi che han già trenta e quarant'anni di pratica. Comanda, però, saldo, come il padre. È quello che non è mai stanco: quello che non si unisce mai ai cori; quello che una volta, in navigazione, ha spaccato una chitarra sulla testa dell'uomo che l'aveva portata a bordo, come se sul bragozzo si potessero far serenate. Fa le paghe ai marinai e divide il pesce delle mezzadrie, con una regolare prepotenza padronale tenendosi sempre la parte più grossa. Non è cattivo. Ma è il degno figlio del « paron grande ».

* * *

Nell'isola di San Domenico, all'isola dei calafati, vive Checchi, il padrone del Cantiere, il più bravo costruttore di bragozzi di tutto l'Adriatico. Vive lì col fratello, al cantiere, tutto il giorno, dall'alba al tramonto, al lavoro, tra i calafati. All'alba traversa il paese, arriva al canale, stacca la sua barchetta, traversa remando, ed è lì un'ora

prima che cominci il lavoro, esempio a tutti i calafati che verranno, alla spicciolata, più tardi.

È un'uomo tagliato nel legno, come le fiancate e i timoni delle sue barche. Mani dure come martelli.

Il paese si domanda: « Perchè lavora tanto, Checchi Nordio? A chi lascerà, poi, tutti i suoi denari? ». Checchi non ha famiglia. Non ha voluto sposarsi. Ha una sorella vedova, la Margherita Nordio, vedova di un pescatore, che vive nell'isola del Canale Lombardo, col suo aiuto. Le ha comprato una casetta e un'orto. A chi lascerà i suoi denari? Alla figlia della sorella, alla nipote Caterina? Par di no: perchè si dice ch'egli abbia già stabilito di lasciar tutto, morendo, ai pescatori del suo paese: come se sognasse di fare un ospizio per i vecchi pescatori. Ma i suoi progetti precisi non li conosce nessuno.

Alla nipote vuol bene. Gli piace questa ragazza che è cresciuta tra il canale e il cantiere, che non vuol fare la « signora », e che è la più brava merlettaia della sua isola. Nella stagione di lavoro più intenso, quando Checchi Nordio passa delle settimane intere al cantiere per preparare il varo di qualche bragozzo, e non vuol perder tempo per andare a dormire e a mangiare in paese, la nipote Cate vien col suo sandalo e sta lì a fargli i servizi e la cucina.

Si accendono i fuochi sotto le pentole della pece. Cate dorme nelle sere d'estate sul bragozzo nuovo, la dove, più tardi, dormiranno i pescatori, sotto lo sportello del boccaporto.

« Si vede, Cate, che sei figlia di tuo povero padre, che è morto in mare... »

Il fratello del padrone del cantiere di San Domenico non gode, a chi sa la verità, la gran stima di suo fratello. Quanto questi è un tipo che bada al sodo, tanto l'altro è, benchè ormai vecchietto, un ometto che continua a sognare come se avesse vent'anni. Primo, gli piacciono le donne: secondo, è « artista », si sente « artista »: è il pittore dei Santi e delle sirene che si dipingono sulle prue e sulle golene. Di ogni santo sa la storia e i miracoli: e di ogni simbolo marinaro sa la poesia. Si chiama Andrea, lo zio Andrea detto « Aureola ».

La notte del varo si veglia.

Il varo di un bragozzo è una piccola sagra marinaresca, ed è costume che, fino a mezzanotte, veglino e trinchino attorno alla barca le famiglie dei calafati che l'han costruita, e le famiglie dei pescatori che ne formeranno l'equipaggio. Si beve e si balla.

A mezzanotte il pittore dipinge sulla prua il nome della barca. Si batton le mani, e questo è il battesimo.

Poi si caricano nel bragozzo, che è ancora sullo scalo, i bambini. La barca si vara con un carico di bambini a bordo. Questo è l'augurio di fecondità e di fortuna.

* * *

Il bragozzo è il ventesimo della serie dei « Bortolo ». C'è a prua, dipinto, San Bartolomeo. Il pittore dipingerà adesso quel nome di « Bortolo XX » che è l'orgoglio dell'armatore dei pescherecci.

Sullo scalo, alle piccole mense rustiche, stanno le famiglie dei calafati e dei pescatori. La Cate, aiutata da altre ragazze, ha fatto la cucina, all'aperto, dove sono abitualmente i « fogheri » del cantiere. Qualche ragazzo aiuta, e mesce il vino dalle damigiane nelle brocche.

Al tavolo di contro stanno Bortolo e Checchi, il « paron grande » e il capo-cantiere, con Natale Zennaro, il giovane capo della flottiglia dei bragozzi.

Gli uomini, accaldati dal vino, cantano un loro coro. Suona una chitarra. Bortolo e Checchi parlano di affari marinari. I bambini giuocano sullo scalo. C'è, fra i ragazzetti, maschi e femmine, che fanno un certo girotondo, Marietta, la sorellina di Cate. E un ragazzetto, fa, con lei, il dispettoso galante. È Battista, detto Tita, che presto sarà mozzo, presto si avvierà al mestiere della pesca. Non è più bambino, lui, e si inizia a certe ragazzesche galanterie, che finiscono a dispetti e spintoni.

Quello della chitarra, il pescatore Steno Missaglia, non la smette mai di suonare. È un giovanotto forte, di virile bellezza, bocca ardita. Gli piace Caterina che va e viene lesta, tra lo scalo e le mense: che è della bruna razza dei pescatori anche lei, agile e fresca sui suoi zoccoletti.

Il pittore Andrea, detto Aureola, ha bevuto qualche bicchiere di più, si rivela un vecchietto svenevole e abbastanza donnaiolo. È lui che propone: « Donne, si balla? ».

L'orchestra — un violino e due mandolini, abbastanza sgangheratella — è in una barchetta, in mezzo al canale, e il vento porta ora vicino ora lontano il canto dei suoi rustici ballabili.

Si balla, alla meglio, sugli scivoli del cantiere, tra i bragozzi e gli ammassi di legname. Ballano anche le bambine e i bambini. Il vecchio

pittore brillo è sempre più svenevole. Bortolo e Checchi non ballano. Passano nel buio, sul canale, illuminati dai riflessi di luce della festa, i bragozzi che all'alba dovranno già essere in alto mare. Saluti alla voce, tra i bragozzi e l'isolotto.

Natale Zennaro ha ballato una volta con la Cate.

Poi la nenia del violino riprende. Steno si fa ardito, prende al volo la Cate che sta piroettando con lo zio « Aureola ». Ballano. Si perdono fra le coppie. Li si rivede un momento là, dietro al bragozzo, soli. Scompaiono di nuovo.

I due vecchi padroni continuano a parlare dei loro affari.

Si ode la campana della mezzanotte.

I balli sono interrotti. Il pittore brillo si ridà un tono, e sale con Bortolo e Natale a dipingere il nome sul bragozzo. Tutta la piccola folla dei calafati e dei pescatori lì intorno.

Salgono i bambini. La piccola nave è sola col suo carico di ragazzi. Tita, il futuro mozzo, si dà delle arie da comandante. Marietta sale con lui, e si mettono a prua. I bambini gridano « I fidanzati! I fidanzati! ». Marietta per tutta risposta, sta per dare uno schiaffo al suo corteggiatore. Ma questi le prende la mano.

Si levano i puntelli.

Il bragozzo scende nel canale.

* * *

Son passati dei mesi. È venuto l'inverno. Piove. Soffia la bora. Cigolano i galletti di ferro sulle cime delle alberature. Passano, sulle fondamenta, i vecchi intabarrati, e sostano sull'arco del ponte, a guardare il mare che brontola lontano oltre i moli. Il lavoro al cantiere è fermo, salvo che per piccoli raddobbi. Padron Checchi va sul ponte. S'incontra con Bortolo che vien dalla pescheria.

— Brutto, sull'Adriatico, compare!

— Avete sentito? Due barche di Fusiero sono andate a fondo sulla costa dell'Istria.

— E non aveva nemmeno finito di pagarmele.

— E a me — dice Bortolo — doveva ancora pagare le reti.

* * *

Pioggia e raffiche. La bora ingrossa. Il mare fa paura. Le donne, con lo scialle nero in testa, vanno in chiesa. Arriva anche la Cate. Chiac-

chiere sulla soglia della chiesa. Di cosa han da parlare queste donne, se non del mare che tiene in pericolo i loro uomini?

— Dove siete stata, Cate, tutti questi mesi, che non vi si è mai vista?

— Sempre all'isola a ricamare.

— Beata voi — dice una donna — che non avete nessuno in pericolo per raccomandarvi al Signore!

— La Cate non ha nessuno? Lo dite voi...

— Cosa sapete voi, comare Nena?

— Non dico niente. Dico solamente che Natale Zennaro è fuori, a pescare in Dalmazia. E con questo mare non sarà allegro nemmeno lui.

C'è qualcosa di vero nelle chiacchiere delle donnette? Qualcosa di vero c'è, per quanto la Cate non ne abbia mai voluto sapere nemmeno di amoreggiare alla lontana con Natale Zennaro. C'è di vero che Bortolo Zennaro pensa che il suo figliolo dovrebbe, un giorno, sposarsi: e non gli dispiacerebbe che sposasse la nipote di Padron Checchi. Un giorno la ragazza potrebbe avere in eredità il cantiere di San Domenico. I due vecchi, intanto, potrebbero diventar soci. Ne han parlato, un giorno, là, sul ponte di Vigo. L'idea non dispiacerebbe nemmeno a Padron Checchi, ma ne parla poco volentieri, perchè queste storie di eredità e di morte pensa che portino disgrazia a parlarne, e lui non vuol pensare di dover morire e di lasciare per sempre il suo cantiere. Non dice nè sì, nè no. « Cosa ne penserà, Padron Checchi, la Cate? ».

— Che cosa ne deve pensare? La Cate non la vedo mai. È quasi un anno che non la vedo. Dal varo del « Bortolo XX »!

* * *

In chiesa c'è il prete, Don Fermo, all'altare. Le donne pregano e fan la comunione. Vien portata e accompagnata all'altare, sorretta da due nipoti, Marta, detta la Vecchia della Vena. È quella che tanti anni fa ha avuto morti in un sol giorno in mare i quattro figli e il marito. È cieca, dicono, perchè ha pianto troppo. E' in fama un po' di santa e un po' di veggente. Prende la comunione anche lei, vicino alla Caterina.

Il parroco invita le donne a pregare per gli uomini che stanno in mare. « Son brutti giorni, sul mare, e dobbiamo rivolgere le nostre preghiere ai nostri santi protettori, perchè veglino sui nostri uomini... ».

Il canto della preghiera.

* * *

La burrasca aumenta. È sera.

Nelle calli, nei sottoportici, le donne vegliano.

Gli uomini dei rimorchiatori son di guardia all'osteria sulla banchina del porto.

Ecco Bortolo che arriva sotto alle raffiche di pioggia.

— Ragazzi, bisogna andare incontro ai bragozzi. Son già in ritardo di tre giorni. C'è tempesta!

— Non si può uscire dal porto, Padron Bortolo. Mare di traverso! Non si può uscire e non si può entrare. Si capovolgerebbero i rimorchiatori.

Un uomo che è stato, di veglia, sul campanile, vien giù a dire che sul mare è tutto buio: e non si vede nemmeno il lume di una delle barche che dovrebbero tornare.

Le donne pregano nelle vie sotto ai lumini delle immagini sacre. Pregano anche i bambini. Anche Marietta. E anche Cate, sola, laggiù, davanti a una statua di Madonna sulla balaustra di un canale. E prega anche, nel sottoportico del Redentor, circondata da tutte le donne del vicinato, la Vecchia della Vena. « Pregate, donne! In una notte eguale a questa morirono tutti i miei ragazzi... ».

Padron Bortolo è ancora al porto. « Se non avete coraggio di andar fuori col rimorchiatore — dice — ci vado io. V'insegno io che ho sessant'anni cosa vuol dire andar per mare! Avete paura di perdere questa vecchia scarpa! La pago io, se si perde... C'è mio figlio, in mare... ».

È una notte di lutto. Il prete ha ordinato al sagrestano che apra la chiesa e suoni le campane. « Aprite la chiesa, se vogliono pregare... ». Va in giro anche lui lungo i canali e sul porto. Arrivano qui le voci più disperate. Un bragozzo è andato a sbattere contro i murazzi... Il « San Lazzaro » l'han visto, con tutti gli alberi schiantati... Di quaranta lumi che si dovrebbero vedere, perchè tanti sono i bragozzi al largo, se ne vedono solo una ventina. Il mare è un cane... Dio punisce i chioggiotti...

Un rimorchiatore è finalmente partito, con Bortolo a prua, ma lotta inutilmente per uscir dai moli. L'onda e la bora non lo lasciano uscire. I moli si illuminano di fiaccole, perchè, dai bragozzi, i naviganti riconoscano le scogliere dei murazzi, e tentino di non venire a infrangervisi contro nella tenebra.

I bambini piangono, e chiamano « Papà! Papà... ». Le donne sono livide e spettrali, nei loro scialli sconvolti dal vento.

La Vecchia della Vena, tra un branco di donne, dice che la Madonna non protegge più il paese.

— È per i nostri peccati, donne, che succede questo... Perchè pregate solo quando c'è il pericolo... perchè nessuna di voi fa una vita santa, nessuna di voi, ragazze, fa una vita onesta... perchè nessuna fa un voto sincero...

— Tutte! Tutte! — rispondono le donne. — Dite voi che voto dobbiamo fare... Purchè si salvino i nostri uomini! Purchè sian salvi i nostri figli...

— Bisogna che una di voi, ragazze, si consacri alla Madonna... che una di voi, ragazze, faccia voto alla Madonna di amare lei, e nessun altro...

— Sceglila tu, che sei diventata cieca per il gran piangere. Sceglila tu che la Madonna ti ispira...

— Il voto di consacrarsi alla Vergine Maria! Sarà quella che pregherà ogni sera alla Madonna del Rifugio... quella che custodirà ogni sera il lume santo!

— Sceglila tu, che hai tanto pianto e che non vedi!

La piccola folla di donne, là sotto il portico, è come scossa da una crisi mistica. Tutte piegano le ginocchia.

Si compie così l'antico rito del voto. La vecchia avanza tra le ragazze. Quella che lei toccherà sarà dedicata a Maria protettrice dei marinai. Qualcuna si piega con la fronte fino a terra, e afferra la vecchia per un lembo della sottana, per essere prescelta: « Io! Io! » La vecchia avanza, nell'onda della preghiera.

Anche Caterina è in ginocchio, come le altre, trascinata dall'impeto mistico del gruppo. Ma quando la vecchia è vicina ha come un moto di sgomento. Il suo gesto è però visto dalle altre, e sopra tutto dalla sua vicina, la Betta moglie di Bepi Scarpariol, e chinando il capo, Cate si ferma. Le mani della Vecchia della Vena la toccano. È la prescelta:

— Sei tu! Come ti chiami?

— Sono la Cate...

— Sei tu che per tre anni non potrai andar sposa a nessuno, non dovrai amare nessuno: tu che veglierai alla Madonna del Rifugio: tu che sarai la sorella di Maria Vergine; tu che pregherai...

Cate è ancora in ginocchio. Gli occhi le si riempiono di lagrime. La vecchia prosegue:

— Voi tutte donne della calle, voi tutte che avete perduto qualcuno in mare, che avete qualcuno nel pericolo, avete udito. La Cate

si consacra alla Madonna del Rifugio. Il castigo cadrà su lei se violerà il voto.

Cate nasconde, in silenzio, le lagrime.

— Andiamo, adesso! — continua la vecchia — andiamo a pregare, donne.

Il gruppo si avvia. La bufera è al colmo. La pioggia vien giù a dirotto sulla piccola città dei pescatori, sferza i canali e i vicoli, le altane e le barche. Il vento sibila.

* * *

Il rimorchiatore è riuscito, lottando contro la bora, a doppiare la punta del molo. Lancia, nel buio, l'ululato della piccola sirena. Spunta l'alba. Sul mare non si vede nulla, fra onda e onda. Poi, finalmente, spuntano qui e là le prime vele.

Dal primo bragozzo, dov'è imbarcato Natale, si vede giungere il rimorchiatore.

Padre e figlio si scambiano le prime notizie alla voce, di lontano, entro la burrasca, mentre il rimorchiatore manovra per passare le corde alla flottiglia che ha perduto vele e timoni.

— Sei tu, padre?

— Natale?

— Sì!

— Disgrazie?

— Una barca a picco, ieri notte, sulla costa dalmata.

— E gli uomini?

— Non sappiamo.

— Quanti erano?

— Era il « San Giacomo ». Tre uomini a bordo.

— Lo Scarpariol?

— Sì...

— Nani Valussa?

— Sì...

— Steno Missaglia?

— Sì...

Così, attraverso alla bufera, si annuncia che la morte è passata sul mare. Il rimorchiatore ha potuto prendere a rimorchio la prima barca, mentre le altre manovrano alla meglio. Continua il colloquio fra le barche.

— Morti?

— Non sappiamo, padre Bortolo. Era notte. Il « San Giacomo » era sulla mia destra. L'abbiamo sentito finire sugli scogli.

— E voi?

— Il ciclone ci ha portati lontani, in mezzo all'Adriatico...

Dal rimorchiatore Bortolo, ora che sorge il giorno, e il mare comincia a placarsi, può misurare il danno. Alberi schiantati, vele divelte, reti e àncore perdute. A bordo son tutti muti. La riva si affolla di gente in attesa. Bortolo ordina a un marinaio del rimorchiatore:

— Bandiera a mezz'asta. Piero!

Cala la bandierina a mezz'asta, col rimorchiatore che ritorna in porto. Sulla riva si sparge la notizia.

Le donne sono là, innanzi alla Madonna del Rifugio, a pregare. Cate è inginocchiata, immobile.

La campana suona a morte.

Le donne si stringono nella preghiera.

* * *

La vita riprende. È passato l'inverno, e la primavera è tornata sulle isole e sulla laguna. Al cantiere di Padron Checchi si è ripreso, con la buona stagione, il lavoro. Ogni sera, al tramonto, passa, remando con il suo sandalo, la Cate, che torna al Canal Lombardo dopo essere stata a dir la preghiera del vespro alla Madonna del Rifugio. Sosta sotto alla riva dello scalo, a salutare Padron Checchi, o se questi non c'è, lo zio « Aureola » pittor di bragozzi, che sta dipingendo santi sulle prue.

— E così, Cate, ti pesa questo voto?

— No, zio Andrea.

— Ma ti par giusto che, alla tua età, una ragazza si debba sacrificare, mentre le altre, adesso che la tempesta è passata, vanno in giro coi morosi? Colpa vostra, donne, che credete alla Vecchia della Vena. Quella non è una santa. Quella è una strega.

— Non mi sarei sposata lo stesso, zio Nane.

— Vivere senza amore? Ecco. Io ho quasi sessant'anni; ma piuttosto che fare un voto di questo genere mi butterei nella caldaia della pece.

— Non vi siete scottato abbastanza, coi vostri amori?

— Son bruciature che si dimenticano, quelle d'amore! Anche i santissimi martiri che io dipingo sulle prue, vedi, dimenticavano le scottature. Ecco qui, un santo che è finito sulla graticola: e, da quest'altra parte, Santo Stefano, protomartire, che è finito lapidato. Credi che la lezione sia servita, agli altri cristiani? E così la fabbrica dei Martiri è continuata. E così a me piace il mio martirio, e mi han soprannominato « Aureola »... Ma se io fossi in te, alla tua età, coi tuoi occhi... Lo sai chi ti vorrebbe sposare?

— Lo so. Ma non lo sposerò mai. Ho fatto il voto.

— Ma è un voto bastardo, un'imposizione di quella vecchia strega. Se lo sapesse Don Fermo! Non è un voto cristiano. È un sacrificio da pagani!

— Non me ne importa... Ho detto di sì, ed è come se il voto l'avessi fatto io.

Così parlano il vecchio zio donnaiolo e la nipote. Poi Cate riprende il remo, e si allontana per il canale. Passa, laggiù, sotto il ponte di Vigo. I vecchi, dal ponte, la guardano passare. Scompare verso la laguna.

È sola nella laguna. Si ode suonare l'Angelus. Lascia i remi, e sola sul grande specchio dell'acque, prega. Poi riprende lentamente il remo. Ha pianto.

Vicino a una riva dell'isola, su una barca nascosta dietro un fascio di « bricole », c'è, in attesa, Natale Zennaro. Vede che Cate è giunta all'approdo, la vede scendere e legar la barca. Salta a sua volta, rapido, sulla riva, e, per una via traversa fra gli orti, le taglia la strada e le viene incontro.

— Cate...

— Lo sapete, Natale, che non voglio. Lo sapete che non voglio e che non posso parlarvi...

— Ma ve l'ho detto e ve l'ho fatto dire, Cate, che voglio sposarvi...

— Io ho fatto il voto di dedicarmi alla Madonna. Lo sapete che l'ho fatto per tutti gli uomini del mare, per tutti quelli che erano in mare, quella notte. E se vi vedono qui, basta che vi vedano perchè si pensi che ho tradito il voto. Non dovete.

— Nessuno mi ha mai detto che non devo fare quel che voglio fare, Cate. Nessuno mi ha mai comandato. Metà dei pescatori di Chioggia dipendono da me, e le loro famiglie vivono perchè noi diamo lavoro ai loro uomini.

— Non m'importa. Ho fatto un voto, dovete lasciarmi, non dovete cercarmi, non dovete nemmeno farvi vedere.

Natale crede di essere il più forte. La via è solitaria, e ormai è quasi notte. Si avvicina alla ragazza,la incastra contro un muro, cerca di baciarla. Cate si difende, si nega, resiste con tutte le sue forze. Infine, non sapendo come più difendersi, morde nel vivo, a fondo, fino al sangue, la mano di lui che l'aveva ghermita. Natale deve lasciarla.

— Te ne pentirai, Cate...

* * *

Ma, nella vita di Caterina, una donna spia. È la moglie di uno dei tre morti del « San Giacomo », la Betta Scarpariol, che era, la notte della burrasca, tra quelle che supplicavano alla Madonna del Rifugio, e, prima, fra quelle che pregavano in chiesa. È lei che, nel momento in cui la Vecchia della Vena stava per porre le mani, in segno di scelta, per il voto, sulla testa di Caterina, si è accorta dello sgomento di questa, e, da quel momento, sospetta.

Adesso che il marito le è morto, fa, la vedova, una vita randagia; tra i moli, i murazzi e le barche, pescando conchiglie sulle scogliere dei murazzi e granchi e telline nel fango delle barene. Questa vita randagia, questo poter essere sempre di qui e di là per la laguna senza dover giustificare il suo vagabondaggio, poichè ora che Beni Scarpariol è morto, lei vive facendo la pescatrice, a gambe nude nel fango delle secche o stracciandosi le gonne sopra scogli in cerca di « peoci », le permette, questa vita, di spiare sempre, da lontano e da vicino, la vita di Caterina. È convinta, in una specie di lucida follìa, che, se il marito è morto, è perchè la Cate non era degna del voto, e la sospetta di chi sa quali menzogne e di chi sa quali amori.

Ha visto Natale Zennaro e Cate incontrarsi in un luogo remoto dell'isola, e li ha visti parlare e allontanarsi insieme. Ha visto, poi, Caterina giungere alla sua casa e ha origliato sotto alla piccola finestra inferriata del camino.

Là dentro, in cucina, c'era la madre di Caterina. E la Betta Scarpariol ha udito che la vecchia diceva: « Sta male... ». Non ha udito altro, perchè l'uscio di casa si è aperto, e ne è uscita Marietta, la sorellina di Caterina. La Betta, temendosi scoperta, ha tentato di fuggire. Marietta ha chiamato.

— Chi è là?

— Sei tu, Marietta?

— Ah! Siete la Betta Scarpariol... Mi avete fatto prendere paura. Siete stata a pescare qui, oggi?...

— Sì, Marietta. Ho due bambini da sfamare, adesso...

E cerca di indagare ancora, con la ragazzetta che andava, con un fiasco, a far qualche spesa.

— Ho visto che la Caterina piangeva.

— Quando?

— Adesso, mentre rientrava...

— Ah! Ma piange sempre, la Cate.

— Perchè?

— Non so, Betta Scarpariol.

— Piangerà perchè è innamorata...

— No. Non so. Buona notte, Betta...

Laggiù, in fondo all'isola, dove c'è una piazzetta e una botteguccia c'è, ad aspettar Marietta, Battista, il piccolo mozzo.

* * *

La stessa sera, in casa della Vecchia della Vena, la Betta rivela i suoi sospetti, e denuncia l'incontro di Cate con Natale.

Bisognerà spiarla ancora, bisognerà sapere qualcosa di più. È un tradimento fatto a tutto il paese, è un tradimento fatto alla Madonna del Rifugio. La voce dell'allarme passa da una donna all'altra, da un crocchio di ricamatrici all'altro, nei giorni seguenti. La Cate che, alla solita ora del vespero, va a pregare, come il voto le impone, alla Madonna del Rifugio, e ad accendere la lampada che arde ogni sera innanzi alla statua, intuisce, nel silenzio e nel falso sorriso che accompagna il suo passaggio accanto ai crocchi delle donne, il sospetto che si ha di lei.

Quella sera, accanto alla statua, c'è, ad attenderla, sola nella deserta via del Canale, la Vecchia della Vena.

— Cate! Cosa fai?

— Non lo sapete? Son venuta a pregare, come ogni sera, come vuole il mio voto.

— Cate, — insiste la cieca — sei degna di pregare per tutte noi?

— Non meno di voi, Marta della Vena.

— Io son diventata cieca a forza di piangere.

— E credete, Marta della Vena, che non abbia pianto e che non pianga anch'io, forse più di quanto avete fatto voi? Non avete diritto di chiedermi se son degna di pregare. La Madonna è il solo giudice per questo. Andate via... Andate via...

— Non pensar d'ingannarmi perchè son cieca, Cate... Io vedo con gli occhi dei miei figli che sono lassù...

— E io sento, Marta della Vena — rispose Cate — col cuore di questa Madonna, che non è un cuore di pietra...

Cate continua a pregare. La cieca non si muove. È dietro alle sue spalle. Mormora.

— Tu sei l'amante di Natale Zennaro, il figlio di quello che manda i nostri uomini a morire. Ma noi ti sorveglieremo, Cate!

Caterina continua a pregare. Poi, quando ha finito, sempre in ginocchio, mormora:

— Vergognatevi, Marta! Vergognatevi...

— Tu farai morire i nostri uomini: perchè tu hai mentito e hai tradito il voto.

Caterina sta per scattare. Ma si trattiene. Tocca la pietra della statua. Si segna.

— Sapete cosa vi dico, Marta della Vena? Con questa mano che ha toccato il grembiule della Madonna, vi faccio il segno della croce, e vi perdono.

Le fa il segno della croce, e si allontana col suo dolore, chiusa nel suo scialle.

* * *

Cate, per far perdere le proprie traccie, attraversa vicoli e piazzette nascoste. Arriva in una piazzetta; innanzi a una piccola farmacia che sta per chiudere. Si affretta. Ha il viso seminascosto nello scialle.

— Si chiude. Non sapete che si chiude? A quest'ora bisogna andare alla farmacia dell'ospedale.

— Ma io, dottore, non faccio a tempo. È una cosa urgente...

Il farmacista sulla soglia, legge la ricetta.

— È stata fatta dal dottore del Canal Lombardo, questa ricetta?

— Sì.

— E non c'è una farmacia, là?

— C'è, sì... Ma si pensava che qui è una farmacia più grande, che la medicina riuscirà meglio.

Entrano nella farmacia. Il farmacista comincia a preparare la ricetta, sul marmo del banco.

— Che età ha il malato?

Caterina parla sempre col viso basso, quasi del tutto coperto dallo scialle.

— ... Non lo so.

— Come non lo sapete? Cinque cucchiai al giorno per un grande, cinque cucchiaini per un bambino, e mezzo se è un bambino piccolo.

— ... È uno piccolo, dottore...

— Da quanti giorni è malato?

— Da tre giorni, credo.

— E perchè non lo portate all'ospedale? Una malattia di questo genere, là nelle case del Canale, con quell'umidità... Siete della strana gente, voi pescatori... Le creature lasciate che Dio ve le mandi e se le riprenda, e non vi aiutate in nessun modo... Mi par di vivere nel mondo dei matti!

* * *

Caterina ha un bambino. Ecco il suo segreto.

La notte del varo del bragozzo, Steno Missaglia, il pescatore che ha ballato una volta con lei, l'ha portata laggiù, dietro il cantiere. Cate, in un'ora, s'era unita per la vita al giovane pescatore sconosciuto, gli si è data senza parlare, senza gemere, su un mucchio di cordami. Poi lui è partito, è tornato per qualche giorno, è partito ancora. Anche con lui, nel primo momento Caterina ha avuto vergogna della propria maternità incipiente. Poi Stene è stato marinaio, lunghi mesi, su un piroscafo da carico. Arrivava ogni tanto, una cartolina, da qualche paese lontanissimo. Poi, sbarcato dal cargo, è tornato alla città natale. Ha saputo che il bambino era nato partorito di nascosto, e che la madre di Caterina aveva potuto nasconderlo affidandolo a una donnetta di un villaggio lagunare, che lo ha tenuto coi suoi, e lo ha allattato, come ha fatto con altri bambini. Steno ha detto: « Ci sposeremo ». Era la sua intenzione? Forse. Ma è partito, per quel tale viaggio in cui doveva morire, nel naufragio del « San Giacomo » e intanto, da allora, Caterina deve nascondere il suo dolore per la sua morte, deve nascondere la sua situazione angosciosa di madre, deve andare ogni sera, come se fosse ancora ragazza, a pregare, per quel tal voto che è la sua condanna. E adesso il bambino è ammalato, e, poichè è stato dichiarato come figlio di ignoti, non può nemmeno portarlo lei all'ospedale, e teme, se mai si sappia che ha un figlio, per la vita, innanzi alla furia delle donne del paese che si scatenerebbe se si conoscesse la sua menzogna, e teme, perchè ha fatto un voto di vivere senza amore, che la Madonna la punisca.

Ma il male del piccino è grave. Quella sera Cate non torna subito all'isola. Sulla riva della barca, c'è, ad aspettarla, Mariettina, che l'avverte di aver visto altre due volte, vicino alla casa, quella spia della Betta pazza.

— Porta tu la boccetta della medicina, dalla mamma. E tornami a prendere, fra un'ora; ma non su questa riva, perchè ci spiano. Sulle fondamenta davanti a San Giacomo.

* * *

A chi confesserà? A chi ricorrerà per aiuto? Non osa parlare allo zio Checchi, nè allo zio pittore, sempre brillo e che pensa sempre alle donnette. Bussa alla porta di Don Fermo.

— A quest'ora, buona donna? — chiede il prete dalla inferriata del piano terreno. — C'è qualcuno che sta male?

— Don Fermo... È per una confessione.

Don Fermo è un buon prete appassionato di caccia, e stava preparando le panie per un certo suo roccolo chè all'indomani si apre la caccia. Ha la casa piena di gabbiette di uccelli da richiamo. Fa entrare Caterina, ascolta il suo racconto, e comprende le sue paure e le sue ansie. Al peccato di Caterina si penserà più tardi: e intanto, per calmarla, l'assolve con una penitenza di qualche preghiera. Stia tranquilla, Caterina, che la Madonna non la punirà. Lei non ha mancato al voto; e, se avesse mancato, quel che ha sofferto le fa tutto perdonare. Importante, adesso, è salvare il bambino, e portarlo all'ospedale. Lo porti qui subito, nella notte stessa, in parrocchia. Si incaricherà Don Fermo di farlo ricoverare subito all'ospedale.

* * *

Nella notte il piccolo malatino è portato attraverso alla laguna sino al paese e poi sino alla parrocchia. Di lì all'ospedale non c'è che un passo.

Il paese dorme. Dormono gli uomini e le barche. Dormono le vele e le reti. Non si ode che il lieve colpo dell'acqua alle rive, e il rumore degli zoccoli delle donne che hanno portato il bambino.

* * *

Una sera, nel piccolo rudimentale ufficio del telegrafo.

Il telegrafo chiama.

È un telegramma per il Municipio, e vien dalla costa dalmata. Annuncia che all'Ospedale di Sebenico era ricoverato da tempo un nau-

frago, di cui non si conosceva il nome e l'identità. Il naufrago, un uomo di circa 25 anni, media statura, biondo, che ora sta guarendo dall'amnesia che l'aveva preso a motivo della sua tremenda avventura, non ricorda il proprio nome: ma ha saputo dire che era imbarcato sul bragozzo « San Giacomo » da Chioggia. Sebenico informa di ciò il Municipio di Chioggia per le ricerche sull'identità dello sconosciuto, che dovrà essere presto dimesso dall'Ospedale e rimpatriato.

* * *

Sono stati ricercati gli interessati del « San Giacomo » e i parenti degli scomparsi. Eccoli riuniti innanzi al sindaco che comunica loro la notizia giunta da Sebenico. Sono l'armatore dei bragozzi, padron Bortolo, suo figlio Natale capo della flottiglia da pesca, Betta la moglie di Bepi Scarpariol, e il fratello di Piero Valussa. Per il terzo scomparso, Steno Missaglia, non c'è nessuno perchè Steno era orfano, e non aveva parenti in paese.

Il Sindaco dice ai convenuti che uno dei tre scomparsi è stato ritrovato. Per l'età indicata, 25 anni, media statura, biondo, bisogna escludere subito che si tratti di Piero Valussa che aveva 50 anni. Chi andrà a Sebenico saprà se si tratta di Bepi Scarpariol o di Steno Missaglia.

La Betta dice « Se Dio è giusto dovrebbe essere Bepi, che aveva due figli... Steno Missaglia era ancora giovanotto... ».

Padron Bortolo, come armatore del « San Giacomo », dichiara che manderà un bragozzo a Sebenico con suo figlio Natale, che potrà riconoscere lo sconosciuto. Non è stagione di pesca sulle coste dalmate. Si approfitterà del viaggio per fare un carico di merci.

* * *

La Betta Scarpariol va alla Madonna del Rifugio, per pregare perchè il naufrago ritrovato sia suo marito.

Ma c'è, innanzi alla statua della Madonna, la Cate. E Cate sta pregando, in silenzio, per il suo bambino malato. A veder lì quella che considera la sua nemica, Betta non si avvicina.

— Perchè stai lì, Betta? Eri venuta a pregare?... e non vuoi pregare perchè son qua io? Mi odii anche tu, come la Marta della Vena? Non credi che si possa pregare in due?

Betta ha il cuore colmo, e non può tacere.

— Sai, Cate, che hanno ritrovato uno dei poveretti del « San Giacomo »? È vivo e non si ricorda più il suo nome. Non è Piero Valussa... non può essere che il mio Bepi o lo Steno Missaglia.

Steno può essere vivo? Cate nasconde il suo turbamento.

— Se la Madonna è giusta, deve aver salvato il mio, deve avere avuto pietà di uno che aveva dei figli a casa... Il povero Steno era giovanotto, non aveva nessun parente...

Cate rimane in silenzio. Betta si inginocchia. Dopo un momento chiede:

— Per chi preghi, tu, Cate?

— Prego per tutti, Betta...

* * *

È una stagione infida, nell'Adriatico, sotto la luna di Settembre. I vecchi pescatori dicono che questi sono i giorni più cattivi, per il mare, e che le barche stan bene a dormire nei canali. Ma Natale dice che per mare non ci sono stagioni buone o cattive. Il mare è come la donna: è buono se si sa domarlo. Cosa gli importa dei fortunali di Dalmazia? — Sono io, il capitano della flottiglia. Si tratta di un naufrago dei miei equipaggi. Andrò a prenderlo io...

Si incontra, prima di partire, nel canale, con la Cate. Lui è già sul bragozzo, sul « Bortolo XX », col mozzo Battista.

— Addio, Cate! Prega per l'anima nostra! Uno si è salvato. E che Dio ci salvi tutti, sempre.

— Chi è quello salvato?

— Non sappiamo se è Bepi Scarpariol o Steno Missaglia... Eran tutti e due bravi ragazzi, due pescatori di prima...

Caterina non dice nulla.

— Si va alla sorte — dice Natale, e tira fuori uno scudo d'argento — testa per Bepi, croce per Steno...

Batte la moneta sull'orlo del bragozzo, ma la moneta cade in acqua.

— Brutto augurio, Cate!

— Lo salvo io — grida il piccolo Tita. Si butta a nuoto, ripesca la moneta in fondo al canale, e torna a galla tenendola fra i denti.

* * *

Ma tre giorni dopo Bortolo, che è nel suo bugigattolo in pescheria — la Betta è seduta lì fuori non si sa da quante ore, in attesa di no-

tizie — riceve un telegramma dal figlio che è arrivato a Sebenico. Il salvato è Steno Missaglia.

Padron Bortolo esce dallo stambugio, e con la rudezza di chi è abituato a queste sorti marinare della vita e della morte, dice a Betta:

— Betta... bisogna farsi coraggio: Non è il Bepi Scarpariol. È lo Steno Missaglia...

La Betta riceve la notizia impassibile, come in una folle tranquillità: raccoglie il suo canestro di pescatrice, e se ne va.

Se ne va muta e tragica per le calli e per le fondamenta, senza méta, l'occhio febbrile e allucinato di odio.

Attorno a lei, sereno nella penombra di sole, il paese, indifferente, vive la sua chiassosa vita. Chi pensa ai poveri morti? La Betta, sola, cammina col suo dolore.

Per altre vie, intanto, anche la Cate cammina, sola per le fondamenta piene di sole; cammina anche lei come se non vedesse. Ecco una riva solitaria, che costeggia un canale, e, dall'altra parte, il lungo muro di un giardino. È il muro del giardino dell'ospedale.

C'è un cancello. Di lì, tra le sbarre, si vede l'interno del giardino, e, sulle panchine, qua e là, i convalescenti, nella divisa dell'ospedale.

Tre bambini, stanno, su di una panchina, con una suora.

La Cate si è fermata al cancello a guardare.

Attraverso il giardino, lungo il viale, la suora viene avanti aiutando un bambino che comincia appena a camminare. E il bambino viene verso il cancello. La Cate sorride, la suora sorride.

— Che bel bambino, sorella...

— È un figlio di nessuno. Era tanto ammalato, adesso è guarito, e impara persino a camminare. Quando uscirà, uscirà con le sue gambette, e chi sa che non lo aiutino a ritrovar sua madre...

La suora si allontana nel giardino. La Caterina riprende il suo cammino.

Ma chi è, là, che prima guardava dal ponte, e adesso avanza per la stessa riva? È la Betta che viene avanti come una sonnambula. Sembra che non riconosca la Cate. E questa la chiama: — Betta...

La Betta si ferma, la guarda come se non la riconoscesse. E ha uno strano sorriso. Si allontana senza parlare. Poi, quand'è lontana qualche passo, si volge a Caterina, mostra il pugno e grida: « Maledetta » poi ride e si allontana con quel passo di demente.

* * *

Torna, da Sebenico, il « Bortolo XX », quello che fu varato la notte in cui Caterina e Steno si sono conosciuti e amati. Il mare è grosso. A bordo sta Natale Zennaro, il mozzo Tita, due pescatori di equipaggio, e il redivivo Steno Missaglia. Parlano Natale e Steno, mentre i pescatori fan manovra di vele e Natale sta al timone vicino alla cavità di poppa dove son dipinti i volti dei Santi protettori. Dice a Steno:

— Non c'è da aver paura, col « Bortolo XX »! Fianchi giovani e solidi! Ti ricordi adesso, Steno, la sera che l'abbiamo varato?

— Mi ricordo, Natale...

Steno, adesso, ricorda tutto della vita che sembrava perduta e verso la quale ritorna. È come assorto nelle memorie.

— Ti ricordi la Cate, che portava in giro da bere?

— Mi ricordo.

— Per la tempesta del febbraio l'han scelta per fare il voto alla Madonna del Rifugio, e adesso non si può sposare più... Ti ricordi come suonava quel violino, là, in mezzo al Canale? E zio Aureola che ballava il valzer?

— Mi ricordo...

Natale ordina qualche manovra, perchè uno dei pescatori gli dice che, fra poco si leverà vento di tramontana.

— Sarà, — dice il pescatore — una brutta notte, Paron!

— Taglieremo di traverso, prima che la tramontana ci arrivi addosso. Ci butteremo su Cesenatico.

Battista, il mozzo, sta facendo un po' di cucina. Natale dice:

— Mangia, Steno, finchè siamo in tempo... stanotte non avremo troppo tempo per mangiare...

Ci son delle nuvole là, verso tramontana. Vengono avanti nere e minacciose. Natale è al timone, e ha uno sguardo dubbioso. Steno non ha voglia di mangiare.

— Cosa pensi, Steno?

— Niente.

Lampeggia.

* * *

Una suora ha portato il bambino alla parrocchia da Don Fermo, e nella notte, la Caterina è venuta, con la Marietta, a riprendersi il suo piccolo. Le due ragazze son nella barca, che va all'isola. Lampeggia.

Marietta dice: — Stanotte, Cate, lo facciam dormire da noi. Come ci si può fidare, con questo tempo, a portarlo fino a casa della balia? In casa nostra non vien nessuno, non lo vedrà nessuno, povero tesoro: e domani, quando sarà buio, lo porteremo dalla Teresina...

* * *

Il mare è grosso, e manda la sua voce sino in paese. È l'alba. Padron Bortolo, che è col suo scrivanello, va dalla finestra che guarda, da sopra ai tetti, al mare. Ha l'aria di chi non prevede nulla di buona.

— Tramontana forte. Speriamo che si sian buttati verso Porto Corsini...

* * *

Intanto, sul mare, le cose van male. Il bragozzo ha una vela lacerata, e naviga con il solo fiocco di prua, che il vento minaccia di lacerare. Gli uomini si aiutano anche coi remi. Le onde coprono, ogni tanto, la tolda. Il mozzo ha una crisi di pianto, e, perchè il mare non lo porti via, l'han legato con una fune all'albero grande. Il carico, che copriva metà barca, è stato legato; ma ogni tanto un colpo di mare si porta via una cassa. Nei colpi delle onde il resto del carico può sbilanciarsi e far sbandare il bragozzo. La barca sta già inclinata sulla sinistra, in modo pauroso. Battista piange ancora, e si prende, al volo, uno sganassone da Natale.

— Non sei mica morto, ancora! Che figlio di pescatore sei!? O tua madre t'ha fatto con un ortolano?

Steno sta, con tutte le sue forze, alla sbarra del timone. Le nuvole basse nascondono la costa. Battista chiede:

— Dove siamo?

— In bocca dell'inferno, te e chi ti ha messo al mondo! — risponde un pescatore.

* * *

La Betta demente ha indovinato. La sua pazzia è lucida, la sua determinazione è atroce. Nella notte è andata all'isola di Cate, è andata scalza fino alla sua casa, e dal finestrino del focolare ha visto, accanto al fuoco, la Cate col bambino in braccio. E adesso, tutte le donne sanno, in paese, quelle forsennate del crocchio di cui la Marta della Vena è la tiranna mistica.

— Venite, donne, venite a vedere a quale vergine abbiamo affidato le nostre preghiere! A quale santa abbiamo affidato i nostri uomini in

pericolo! Venite a vedere a quale svergognata si affidano le nostre anime...

Nel sottoportico, attorno alla cieca e all'invasata, si aduna come un fosco tribunale. Tutte quelle che hanno avuto un morto in mare si son riunite, e vogliono vendicare i loro morti.

— Cate ha tradito noi tutte e ha mentito alla Madonna! È la spergiura! È la sgualdrina che si finge santa! Ha insozzato il manto della Madonna! Ha deriso i nostri morti...

Anche qualche uomo, nel contagio del furore, si è unito alle donne della Calle. E nasce una voce, che non si sa chi sia stato il primo a dirla; una voce che chiede la punizione, la vendetta, la giustizia del popolo, insomma: una giustizia feroce. Quella volontà di vendetta si allarga, e divampa.

— Presto! Bisogna fare presto! Prima che arrivi la tempesta... Bisogna coglierla sul fatto prima che si nasconda! Scovarla nella sua casa!

E così la turba si incammina, si affretta, corre, raggiunge il canale e le barche.

— All'isola! All'isola!

* * *

La burrasca, nel sinistro pomeriggio solcato di lampi e di fulmini, è al suo colmo. Il bragozzo è preso nel ciclone. L'albero si è schiantato, e la barca sbandata, con un fianco quasi sommerso, è portata alla deriva dalle onde, nel tenebrore.

È il momento tragico, in cui gli uomini comprendono che la navicella è perduta. È il momento del silenzio cupo, fra i cinque uomini che stanno abbrancati sulla tolda sconvolta dai colpi delle onde. È il momento in cui il pescatore deve rivolgersi a Dio, se vuol morire da cristiano, se così vorrà la sorte: e, in vista della morte, ciascuno può ricevere dall'altro, la confessione, e assolverlo.

— Non si può morir così come i cani e i pagani, ragazzi! — dice Natale. — Ciascuno confessi al suo compagno i suoi peccati...

Adesso, in ginocchio sulla tolda di poppa, dove sono disegnate le immagini dei Santi protettori, le mani giunte alla meglio, come lo permette malamente il continuo colpo del mare, gli uomini si confessano e giurano, se saran salvi, di mutare animo e vita.

— Comincio io — dice Natale — io che vi comandavo, io che non comando più e aspetto invece il comando di Dio...

Chi lo ascolta, come confessore, è Steno.

— Sono stato duro coi miei uomini, sono stato spietato coi miei marinai, li ho derubati qualche volta di quanto loro spettava. Ho goduto della perdita delle barche rivali, anche se morivano gli uomini...

Gli uomini si scambiano il segno della croce.

Anche il piccolo mozzo vuol confessarsi. Ma non sa cosa dire:

— Io voglio vivere, Signore... Io non voglio morire... Madonna Santa!... Io ho la mamma che mi aspetta... voglio sposare la Marietta quando sarò grande.

Steno confessa:

— Ho tradito una ragazza, Natale... mi è piaciuta... lei mi voleva bene... poi io sono partito, e non l'ho sposata... So che ha avuto un bambino, e non l'ho sposata...

— Era la Cate...

— Sì, Natale. Era la Cate. E se io dovessi morire, e se tu sopravvivi, dille che mi perdoni, che io l'avrei sposata tornando, e che preghi per l'anima mia.

Natale tace, e non fa il segno dell'assoluzione. Un lampo d'odio gli passa negli occhi. Ma poi sente che quest'odio è un peccato di morte, nell'ora della morte. Mormora, rivolto all'immagine del Santo dipinta sul cavo di poppa:

— Mi pento, Signore Iddio, mi pento di avere odiato.

Passa un'onda sui due che stanno abbrancati al timone.

— Non mi fai il segno della croce, Natale? — implora Steno.

Natale fa il segno della croce.

Pertanto, dalla prua semi-sommersa, un pescatore lancia l'allarme:

— Gli scogli dei murazzi! Signore assistici! Andiamo contro gli scogli.

Immensa si vede, più in là, l'onda abbattersi sulla scogliera verso la quale, senza probabilità di scampo, il bragozzo si avvia.

* * *

La piccola flottiglia delle barche e dei sandali sulla quale hanno preso posto le donne della turba forsennata, approda all'isola di Caterina. Dalla casa di Caterina si ode il gridìo confuso, Marietta, che è sulla porta, ha visto giungere l'avanguardia della masnada, con i remi alti. Chiude la porta, la spranga, corre su dove Caterina è ancora col suo bambino. Ma la casa è già assediata, e qualche uomo sta per scavalcare il muricciolo dell'orto.

— Caterina, scappa! vengono a prenderti! Scappa per il sentiero dell'orto...

Caterina, col bambino in collo, seguìta dalla sorellina, riesce a fuggire, mentre la porta viene schiantata e la casa è invasa.

Ma hanno visto per dove è fuggita. Si passa la voce.

— Prende la barca! Scappa in laguna! Vuol fuggire in terraferma! Le taglieremo la strada!

È la caccia di una folla scatenata e pazza in un odio e in un furore superstiziosi. Caterina si è buttata in una barchetta, carica la sorella e il bambino e rema al largo, sperduta. Ma dalla parte della laguna le tagliano già la strada altre barche. Non può fuggire che verso il paese. Dalle barche si grida: « Buttati in mare! Ucciditi se non vuoi che ti uccidiamo noi! Lascia stare il tuo bastardo! Non credere che quell'innocente basti a difenderti! Salveremo il bambino e uccideremo te, spergiura vergognosa! »

Così continua, per la laguna verso il paese, l'inseguimento. E là, sul primo canale, altra gente nereggia e urla. Caterina, che ha negli occhi un lampeggiare di belva, rema a tutta forza, verso un canale secondario. Le altre imbarcazioni stanno poco, però, a raggiungerla.

* * *

Portato dall'onda, il bragozzo è andato a schiantarsi, impennandosi, sugli scogli. Dal gorgo, fra i colpi di mare, si salvano, arrampicandosi sulla scogliera, quattro uomini, e, piegati, dal terrore, si abbracciano l'uno all'altro. Poi si contano. Manca Steno.

— Dov'è Steno?

Guardano al mare, che scatena la sua ira. Si vede il bragozzo piegarsi, lo si vede trascinato di nuovo al largo da un'onda, e poi un'altra onda portarlo di nuovo, come un ariete, contro gli scogli.

Chiamano, gli uomini, inutilmente, verso il mare:

— Steno! Steno!

Natale, che è lacero e grondante dice: — Pace alla sua anima...

Poi ordina ai due pescatori di rimaner lì di guardia, mentre lui e Battista correranno al paese, per chiamare aiuto.

* * *

Ma, sulle fondamenta dei canali, tutti, richiamati da quel clamore come di rivolta, corrono in un'unica direzione. Nessuno sa dire a Natale

cosa sia accaduto esattamente, e nemmeno rispondono, continuando a correre via per le fondamenta e per i ponti. E anche Natale e il mozzo sono presi dalla corrente della folla.

Le barche, intanto, hanno quasi raggiunto, lungo il canale che porta alla Madonna del Rifugio, la barchetta di Caterina. Hanno capito che Caterina non ha altro scampo che tentar di raggiungere l'immagine miracolosa, perchè pensa che lì, forse, non oseranno toccarla. La serrano da presso, le sono a ridosso, tentano di colpirla coi remi, e di far rovesciare la sua barchetta che sta approdando. Marietta salta sulla riva col bambino. Caterina sta per cadere in acqua, è colpita da una pietra lanciata dalla riva opposta, riesce a stento a salire, e a buttarsi con la sua creatura sotto all'immagine miracolosa.

La folla grida: — Via di lì! Lascia lì il tuo bastardo! Via di lì la svergognata!

Da un lato, uscendo dalla chiesa, Don Fermo, che ha una Croce in mano, accorre: ma anche lui non riesce a farsi largo. Una voce grida:

— Lapidatela!

* * *

In fondo, tra gli ultimi, è arrivato Natale. Nel tumulto non si comprende, dal posto in cui è, cosa accada. Il mozzo si è arrampicato su una inferriata. Vede, di lontano, Marietta e la Cate e un bambino. Grida: « È Marietta! È la Cate! C'è un bambino! » E, coraggioso, si lancia per aprirsi un varco tra la folla in subbuglio.

Dietro di lui, dopo appena un attimo di esitazione, si butta Natale. Afferra ed atterra due o tre uomini che non lo lascian passare. Ne fulmina un altro con un pugno. La folla ondeggia, si allarga, lo lascia passare, lacero e terribile, mentre, dietro di lui, arriva Don Fermo.

Vola ancora una pietra. Ma ormai Natale è vicino alla statua, è presso al gruppo delle due ragazze, e fa loro scudo. I primi della folla stanno per irrompergli addosso: ma egli leva, dalla cintura, il coltello da pescatore, e lo fa brillare in alto. Grida:

— Questo bambino è mio! E chi tocca questa donna è morto!

Si vede, in prima fila della folla, qualcuno che già indietreggia.

Il piccolo mozzo è vicino a Marietta, e la rianima. Caterina è in ginocchio. Natale ripete il suo grido.

Si vede, nella folla, che fa, indietreggiando, un cerchio sempre più largo, la mano di uno che si apre lentamente e lascerà cadere per terra la pietra che stava per scagliare.

Qualche viso d'uomo che si toglie il berretto, come dinnanzi a un miracolo.

Non si vede più che Caterina, inginocchiata.

Dietro la statua passa, immensa, una vela. E nella vela è dipinta una croce.

ORIO VERGANI

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920

Vario è stato, ai tempi del muto, il modo di scrittura delle sceneggiature. Renato May, allo scopo di continuare la tradizione di « Bianco e Nero », che vuol dare notizia della evoluzione della sceneggiatura e sui modi di scriverla (v. Umberto Barbaro: « Film: soggetto e sceneggiatura » e i fascicoli di « Bianco e Nero » di ottobre e dicembre 1939), ha raccolto alcune sceneggiature di quel periodo del cinema muto in cui, affermandosi personalità come Louis Delluc, Karl Mayer, Lupu Pick, si stabilivano i canoni di un cinema silenzioso, di un cinema assolutamente ortodosso e autentico. Pubblichiamo qui dei saggi di tali sceneggiature, rimandando il lettore ai suddetti fascicoli e alle altre sceneggiature di film muti e di film sonori che « Bianco e Nero » verrà via via pubblicando.

VENERDÌ DI PASSIONE

Visione cinematografica in 4 capitoli di GIUSEPPE DE' LIGUORO

CAPITOLO I

1. Lo chiamavano il povero Cristo! Su visione di scorcio si delinea una strada di campagna. Piove e tutto si rispecchia nelle larghe chiazze fangose. Il vecchio Lucio, lacero e smunto, con i capelli lunghi e la piccola barba alla Nazzareno, trascina il suo passo stanco sotto la pioggia. Stringe sotto il braccio un violino avvolto in una logora copertura. Si ferma... è stanco... P. P. della testa di Lucio che ha una profonda amarezza nello sguardo.
2. Ad un crocicchio. Una croce da cui pende scolpita in legno l'immagine di Cristo. Lucio arriva, si toglie il cappello cencioso, mormora una breve preghiera e continua la sua strada.

3. Un'osteria di campagna. La pioggia è cessata. Di lontano si vede arrivare il povero Lucio inseguito da alcuni monelli che lo scherniscono. Lucio si ferma dinanzi all'ingresso della bettola. Non vi è alcuno seduto ai pochi tavoli al di fuori, data la pioggia recente. Tutto però ha un senso di squallore e di solitudine. I ragazzi fanno cerchio a lui d'intorno e gli fanno il verso. Dalla porta dell'osteria comparisce un uomo in grossa giacca di velluto. È l'oste: piuttosto grasso e con viso arcigno. Ha un pane nella mano, vedendo Lucio che suona esclama:

4. ... « *ma non sai che oggi è venerdì di passione... non si suona... prendi...* » gli dà il pane in cattivo modo e si ritira.

5. (inquadratura un po' dall'alto). Lucio rimette il violino nella copertura e guarda il pane... nei suoi occhi traspare tutta l'amarezza di quella carità.

6. La scena si riprende come nel quadro N. 3. Lucio si allontana. I monelli questa volta lo guardano e non ridono più.

7. Una misera soffitta dove è posto il giaciglio del vecchio. Una piccola finestrella è in alto nel fondo e rischiara debolmente i pochi oggetti modesti. Lucio entra, depone il violino su di uno sgabello e mormora: ... « *è venerdì di passione... non si suona...* ». Si lascia cadere sul letto di tavole. Un po' di luce gli rischiara il viso pallido... i suoi occhi si fissano nel vuoto del tugurio. Rimane immobile. A poco a poco la scena si dissolve...

8. « ED EGLI RICORDÒ... ». La visione si riapre ed appare una camera poveramente arredata. Lucio, giovane studente in musica, è al tavolo e scrive su dei fogli note musicali. Si alza, nella sua mente segue come un motivo... va alla finestra e l'apre... guarda...

9. Di lontano si delineano i comignoli delle case in uno sfondo di bel rosso sera. Di fronte vi è una finestra chiusa.

10. Lucio accosta la finestra. Si aggiusta la giacca, prende delle carte sparse sul tavolo, le riunisce ed esce.

11. Sul pianerottolo. Lucio sta per chiudere l'uscio di sua casa. Dalle scale sale Ornella modestamente vestita. Lucio fa quasi per salutarla, poi la timidezza lo vince e scende mortificato. Ornella sale.

12. Nel cortile del palazzo. La piccola Selvaggia, figlia della portinaia, con una catinella ed uno straccio sta per attraversare. Scorgendo Lucio, si vergogna e nasconde dietro la schiena la catinella. Lucio si avvede dell'imbarazzo della fanciulla e carezzandole il capo sorride. Selvaggia lo saluta e l'accompagna con lo sguardo mentre questi si allontana.

13. In un piccolo caffè della città. L'amico triste e l'amico allegro parlano. Lucio entra e salutati i due, siede fra loro. Sembra distratto. L'amico allegro gli domanda: « *sei più triste del solito questa sera?* ». « *No* », risponde Lucio, « *tutt'altro... fantasticavo...* ». I tre amici bevono, ridono poi si alzano e si allontanano.

14. Ornella. Una camera dove è messo un pianoforte, aggiustata con garbo e gentilezza. Si comprende che è una fanciulla buona ad abitarla. Ornella fra alcune rose ripone dei libri sul tavolo. Si bussa alla porta ed entra la piccola Selvaggia che reca l'abituale cena avvolta in un tavogliolo. Ornella le dà la buona sera ed accende la lampada che è sul tavolo. La scena si rischiara. Selvaggia con garbatezza prepara e stende il tavogliolo. Ornella aiuta e ringrazia la piccina di tanta buona premura.
15. Sotto un fanale della via di sera. Lucio appoggiato si congeda dai suoi due amici. A domani! dice ad essi.
16. Lucio rientrato in camera accende la lampada. Effetto della luce sul volto di Lucio il quale guarda dei fogli, pensa, si alza; passeggia nervoso per la stanza. Il violino è sul tavolo. Lucio cerca l'archetto: ha come un'ispirazione, trae delle note dolcissime.
17. Ornella accompagna alla porta Selvaggia che riprende le scodelle e la saluta affettuosamente. Nel rientrare, poi piano si avvicina ai vetri della finestra... guarda premurosa.
18. « UNA LUCE NELLA NOTTE ». La finestra di Lucio illuminata dalla lampada interna.
19. Ornella apre le imposte lentamente e si mette ad ascoltare.
20. Lucio sul violino suona una dolcissima composizione.
21. In breve visione la luna che si alza fra le nubi.
22. La testa di Ornella poggiata alla finestra — in effetto di luce — che è presa da così dolce melodia.

IL TIRANNO

Commedia sentimentale in 4 parti di VLADIMIRO APOLLONI

1. Veduta di un vecchio castello.
2. Mascherina che scopre una cameretta, tipo di piccolo boudoir; seduta ad un piccolo scrittoio intenta a leggere avidamente un romanzo è Oriella.
3. Corridoio last. Giunge affannata la vecchia nutrice.
4. Boudoir. Tableau (*Dettaglio* o *Primo Piano*) libro (diss.) primo piano di Oriella che legge con interesse.
5. Porta Boudoir. Il tiranno in ascolto.
6. Boudoir. Irrompe la nutrice dice ad Oriella di nascondere il libro, che giunge lo zio; entrambi s'affrettano ad aprire un tiretto; in quel momento si apre la porta entra il tiranno, burbero e irritato; si avvicina toglie il

libro di mano a Oriella, ne prende altri nel cassetto e rivolgendosi ad Oriella dice:

— *Sia la prima e l'ultima volta che in casa mia entrano dei romanzi!*

Tab. di Oriella mortificata. Tab. della nutrice che guarda sottecchi, fondu.

7. Iris. Camera e tinello. Giunge il tiranno col pacco dei libri; li sgualcisce.

8. Tab. Porta socchiusa. La nutrice osserva.

8-bis. Veranda. Giunge pensierosa Oriella: ha un binoccoletto in mano.

9. Tinello. Il tiranno guarda con la coda dell'occhio verso la porta poi getta i libri già gualciti con rabbia nel caminetto.

10. Tab. porta. La nutrice addolorata alza gli occhi, fondu.

11. Veranda.

— *Ah! Se avessi almeno un telescopio!!!*

Oriella guarda con il suo binoccolo.

12. (Mascherina binoccolo). Parco con laghetto, in un angolo Ginetto dipinge.

13. Scalea che dà nel parco. Esce il tiranno. Giacomo e il giardiniere parlano insieme, appena scorgono il tiranno si scostano e paurosi s'inchinano, il vecchio li guarda burbero e va oltre.

14. Veranda. Oriella guarda con il binoccolo e sospira, da lontano giunge il tiranno, senza farsi scorgere va dietro ad Oriella e guarda nella stessa direzione, poi di colpo le strappa il binoccolo di mano, Oriella abbassa il capo vergognosa, mentre il tiranno la investe e le dice:

— *Ebbene finirete in un chiostro.*

15. Parco. Ginetto guarda l'orologio, smette di dipingere, guarda nella direzione del castello, sospira e s'avvia.

16. Iris. Camera tiranno. Il tiranno si sta vestendo s'avvia; fondu.

17. Iris. Boudoir. Oriella piange disperatamente dice:

— *Mi farà prendere il velo!*

La nutrice le fa cuore. Tab. Occhi con lacrime, tab. piancito con lacrime, fondu.

18. Viale. Passaggio di Ginetto frettoloso.

19. Esterno libraio. Il tiranno entra circospetto.

20. Interno libraio. Il tiranno sceglie dei romanzi, fa fare un pacco, dà l'indirizzo di Oriella soddisfatto paga e via. Tab. Pacco libri con indirizzo di Oriella.

21. Stanza Arciprete. Don Venanzio è intento a leggere un libro sacro, entra la perpetua gli dice:

— *Si sbrighi reverendo che è ora di andare al Castello.*

Don Venanzio alza il capo accenna di si; in quel mentre entra Ginetto va incontro al prete, questi si alza premuroso, Ginetto gli bacia la mano, domanda notizia della salute, poi estrae una busta e porgendola al prete dice:

— *Per i suoi poveri Don Venanzio.*

Il prete ringrazia commosso e dice:

— *Grazie Visconte, la vostra santa madre dal paradiso vi benedirà!*

Prende la busta va a portarla in una scrivania.

MARCELLA

Romanzo di TOMMASSINA GUIDI - *Riduzione di* CARMINE GALLONE

SECONDA PARTE

Cinque anni dopo. — Quel mattino Terenzio Reanda aspettava il caro Torriani diventato ormai valente e ricercato direttore d'orchestra

1. Stazione di città e con gran movimento di treni e di viaggiatori.
2. Per dissolvenza la tabella che annunzia i ritardi con l'annunzio: Diretto 3527: trenta minuti di ritardo.
3. Reanda ha letto ed ora cava di tasca il portasigari; accende con rassegnazione un grosso minghetti...
4. E inganna il tempo passeggiando e curiosando.
5. Ed è un treno in arrivo che rovescia sul marciapiede una folla di viaggiatori.
6. E poi un treno in partenza...
7. Ritardatari che corrono.
8. Parenti che si congedano.
9. Un signore grosso che cerca un posto e trova ogni scompartimento completo; finalmente al terzo scompartimento si decide a salire ugualmente litigando con i viaggiatori.

10. Il fischio del capo treno.
11. La macchina che sbuffa.
12. Gli sportelli che sbattono.
13. E tra la folla dei parenti e degli amici che salutano i partenti, una donna vestita di nero che correndo, carica di fagotti, si trascina dietro un bimbo.
14. Vi è solo una vettura di terza classe i cui sportelli non sono chiusi e la donna non riuscirebbe a salire se...
15. ...Reanda seguendo il movimento dei viaggiatori non avesse fermato lo sguardo su la povera donna in ritardo e non accorresse per aiutarla.
16. Reanda solleva di peso il bimbo, lo introduce nello scompartimento; poi aiuta anche la donna che per la fretta neanche si volta. Reanda si curva a raccogliere l'ultimo fagotto che porge alla donna proprio mentre il treno comincia a muoversi.
17. Marcella volgendosi e riconoscendo Reanda (solo volto) dice:
    — *Grazie, signor Reanda.*
18. Sorpresa di Reanda che trasalisce.
19. Il treno è già in movimento; un conduttore chiude lo sportello rimasto aperto.
20. Il treno va allontanandosi.
21. Marcella nello scompartimento adagia il bimbo.
22. Reanda segue con lo sguardo e con l'anima la coda del treno...
23. ...ed ora scuote col mignolo la cenere del sigaro sotto a cui riappare vivido il fuoco che si trasforma in una fiamma attraverso la quale s'intravede il volto di Marcella.
    Dissolvenza.
24. Altro treno in arrivo.
25. Da uno scompartimento scende Torriani che scorto l'amico gli corre incontro.
26. Gli amici si abbracciano.
    Dissolvenza.
27. Ancora Marcella in treno che sbuccia un'arancia per dissetare il suo bimbo.
    Dissolvenza.

LA CASA DI VETRO

Soggetto originale di LUCIANO DORIA

ATTO I

TRAMONTO

Si schiudono all'anima le vie del sogno

1. Un cielo scarso di nubi verso il tramonto; il sole è prossimo a cadere.

   Per dissolvenza:

2. Un paesaggio abbruzzese aspro di picchi e giogaie, avvolto nella malinconia del giorno che scolora.

   Per dissolvenza:

3. La cima di un campanile. Dalla finestra ogivale passa a tratti, seguendo il moto impressole, la confusa sagoma di una campana che manda i suoi suoni lontano.

   Per dissolvenza:

4. Un gregge che pastura sopra una spianata. La pastorella che è seduta, s'alza, porge orecchie alla squilla della sera, s'inginocchia e prega con commosso fervore.

   Per dissolvenza:

5. Un gruppo di contadini che imbracciano i loro strumenti da lavoro ascoltando il canto dell'Ave.

   Per dissolvenza:

6. Una casa colonica. Una madre chiama a raccolta i piccini, li aduna e fa loro il segno della croce. In un canto, una vecchia più vecchia del tempo, sta in ascolto per raccogliere ciò che non riesce a sentire, per vedere ciò che non riesce a vedere. Ella è come la notte.

GENTE CHE TORNA

7. Una strada bianca che dal piano sale verso i monti, accordellandosi, nascondendosi, riapparendo.
   Sulla strada qualche brigata di ritorno dal consueto lavoro: una coppia idilliaca, un volto ridente, un volto scuro, uno stanco di donna appassita, uno brutto di vecchia ghignosa.

GENTE CHE PASSA

8. Un direttissimo in corsa per la campagna.

9. Uno scompartimento su cui si legge un cartellino con la scritta: « Riservato ».

Per dissolvenza:

P. P. di Gabriella e di Max, nell'interno dello scompartimento. Gabriella è seduta in un angolo con gli occhi sognanti, con lo sguardo lontano. Max sonnecchia nell'angolo apposto.

10. Ecco sul corridoio, un controllore ferroviario che bussa alla porta dello scompartimento, apre ed...

11. ...entra per la verifica dei biglietti. Max si sveglia di soprassalto e porge un biglietto su cui si legge:

« Scompartimento riservato: Sig.ra Gaby Deslys, Signor Max Andreani ».
Il controllore saluta ed esce.
Max si rincantuccia nel suo angolo e riprende il sonno interrotto. Gabriella lo guarda con un ironico sorriso tra la noia e il compatimento, poi, dato uno sguardo al finestrino, prende un libro che ha accanto e sul quale si legge:

« GUIDA D'ABRUZZO »

lo apre e legge:
Scanno: Altitudine m. 2028, abitanti 1525. Ridente paese sotto la Maiella. Santa protettrice: S. Gabriella, 12 settembre. In tal giorno è bandita ivi una importante fiera.

Per dissolvenza:

nel mezzo del titolo, quasi lacerandosi la carta vediamo, come in una cartolina illustrata il panorama di Scanno.

Per dissolvenza:

vediamo Scanno al di là del finestrino, dal treno sempre in corsa. Gabriella si alza e si affaccia al finestrino.

12. P.P. di Gabriella dall'esterno. Ella ha per il piccolo paese uno sguardo di desiderio.

13. P.P. di Gabriella dall'interno. Ritraendosi un poco dal finestrino, ella ha per Max che continua a dormire uno sguardo di compatimento. Ancora uno sguardo sulla guida, specie sulle parole: « Santa protettrice: S. Gabriella, 12 settembre. Fiera, ecc. ». Ella sorride stranamente.

S. M. IL CAPRICCIO

Un pensiero si formula nella mente di lei. A un tratto, dopo una breve esitazione, facendo seguire al pensiero l'azione, comincia a trar giù dalle reti i suoi bagagli.

14. La locomotiva fischia.

15. Una valigetta cade dalla rete proprio accanto a Max e lo desta.

16. Max svegliandosi vede Gabriella con una valigia in mano, tutta occupata ad abbottonarsi lo spolverino. Max si stropiccia gli occhi, e guardando il paesaggio dice:

— *Ma questo è Scanno.*
— *Lo so!*

E Max continua:

— *Ma Villa Unema è a 2 chilometri da X... Abbiamo ancora due ore di viaggio.*
— *Lo so!*

Max guarda Gabriella meravigliato, e, al colmo dello stupore, aggiunge:

— *E allora?*
— *Io scendo qui: un capriccio. Domani è S. Gabriella, la santa protettrice del paese. Voglio passare qui il mio onomastico: sola sola, senza noie, senza voi...*

17. Ecco infatti il paese profilarsi sopra la piccola stazione, prossima ormai...

18. ...al treno che rallenta.

19. Max ora è disperato e continua:

— *Ma se lo sapesse il vostro amico, lui che vi ha affidato a me durante la sua assenza...*

E Gabriella, sorridendo:

— *Grazie al cielo, egli non tornerà che fra due mesi, e voi siete troppo amico suo e troppo devoto a me, per rivelargli questo mio capriccio!*

20. Ecco ora il treno arrivare alla stazione, fermarsi.

21. Gabriella apre lo sportello. Ma Max la ferma e le domanda ancora:

— *E io?*
— *Proseguite per Villa Unema e attendete un mio telegramma.*

22. Ecco Gabriella finalmente scendere. Prima di allontanarsi, saluta Max, che la trattiene ancora e le dice con aria di comico compatimento:

— *E così... solo solo... proprio domani...*
— *Consolatevi con la mia cameriera, che porta a perfezione i miei abiti....*

Un piccolo riso ironico e biricchino, e Gabriella s'allontana, mentre Max fa un gesto di comica disperazione.

I TRE SENTIMENTALI

Commedia di SANDRO CAMASIO
Riduzione per lo schermo di AUGUSTO GENINA

PARTE I

1. NEVE! NEVE! NEVE!
   Paesaggi di montagna candidi di neve.

2. SOLITUDINE.
   Un piccolo ruscello, povero di acqua. Tronchi di alberi dai rami nudi. Senso di abbandono e di solitudine.

3. TRISTEZZA.
   Una strada abbandonata. Tra la neve il suo tracciato, tutto pietre e irregolarità. Un montanaro avanza lento, grave. Ha il corpo che piega sotto un gran carico di rami morti. Dietro di lui un cane randagio.

4. Campanile di piccola chiesa dominante il bianco panorama. Campane che suonano.

5. Il montanaro che avanza lento, grave, come se tutta la tristezza di quel paesaggio morto, gli pesasse sull'anima ammalinconita.

6. ABBANDONO.
   Un piccolo paesetto tutto bianco. Al fumaiolo di una sola casa, una sottile striscia di fumo.

7. SILENZI DESOLANTI. UNICO RUMORE DI VITA, UNICA VITA, LA PICCOLA STAZIONE SOLITARIA.
   Interno piccola stazione di montagna. Un treno fermo. Parte.

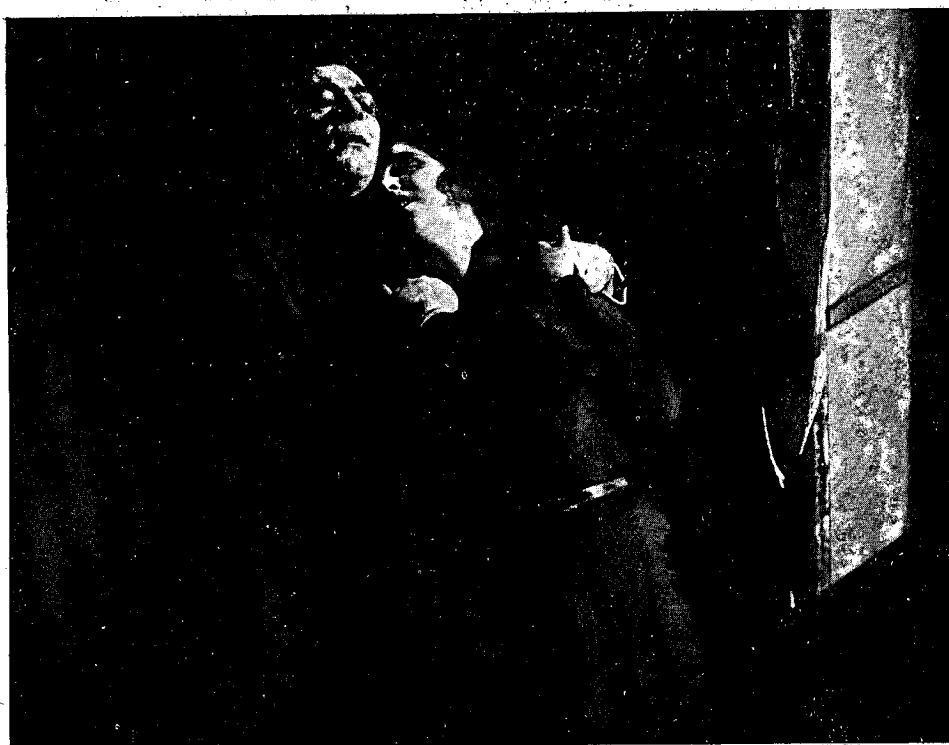
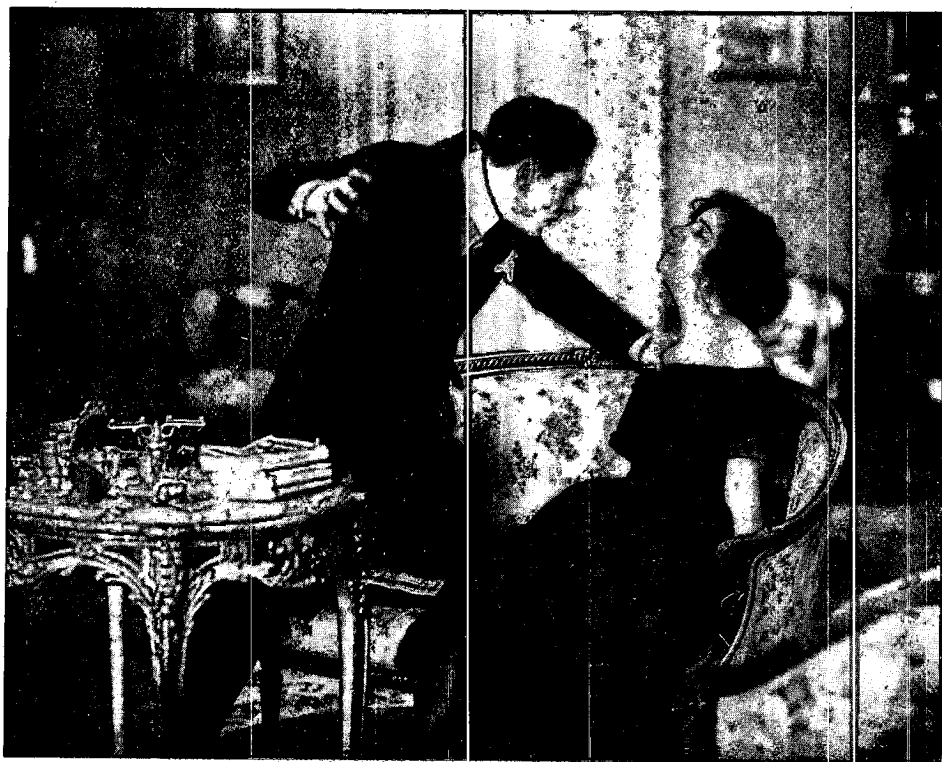
8. Il treno che si allontana perdendosi nel paesaggio bianco e nebbioso.

9. Il capostazione. Il telegrafista (sottocapo). L'unico ferroviere. Qualche raro contadino. Guardano il treno disperdersi lontano. Entrano negli uffici della piccola stazione.

10. Interno ufficio stazione. In un angolo una stufa con poltrona. In fondo a destra una porta che dà nel caffè. A sinistra l'apparecchio telegrafico. Il ritratto del Re, carte delle reti ferroviarie. Un paravento dietro cui sono appesi ad un porta-mantello alcuni abiti. Il capostazione siede sulla poltrona accanto alla stufa. Il sottocapo va al tavolo del telegrafo, si mette a leggere.

Due quadri del film La casa di vetro, *con Maria Jacobini*

Maria Jacobini e Amleto Novelli in La casa di vetro

Maria Jacobini, il regista Gennaro Righelli e altri collaboratori durante una sosta della lavorazione del film La casa di vetro

Maria Jacobini e Amleto Novelli in La casa di vetro

Maria Jacobini e Amleto Novelli in La casa di vetro

Un quadro d'assieme in La casa di vetro

11. Il capostazione: Carlo Dagna.

(P.P.). Il capostazione vicino alla stufa. Fuma la pipa. Berta le porta del vino caldo. Carlo lo beve mentre si riscalda i piedi poggiandoli contro le pareti della stufa. Dare bene l'impressione del freddo, della differenza di temperatura fra l'interno e l'esterno.

12. Il telegrafista: Cirillo De Vincenti.

Sogno!... Amore di cose lontane... Nostalgiche fantasie dell'anima ammalinconita!

13. (P.P.). Cirillo sorride con gli occhi aperti allo scherzo della sua fantasia che crea dinanzi al suo spirito i fantasmi meravigliosi del suo desiderio infinito. A dissolvenza del suo riso...

14. ...elegantissimi signori e signore sedute dinanzi ad una tavola da pranzo riccamente imbandita.

15. A dettaglio Cirillo in frak. Al suo lato una magnifica donna che gli sorride con insistente dolcezza. È il fine di pranzo. Il cameriere versa lo champagne agli invitati.

— *Ho letto l'ultimo vostro libro di versi... Squisito, mio caro... Siete un vero poeta!*

Cirillo che si schermisce felice. Il servo versa champagne nelle loro due coppe.

— *Ai vostri trionfi!*

— *Alla vostra bellezza!*

Bevono. Si sorridono. A fondo...

16. ...il viso grandissimo di Cirillo che sogna. Nei suoi occhi aperti è il riflesso melanconico di una gioia ridente che ha sulla sua bocca l'espressone strana di un'amara dolcezza. A fondo lentamente...

17. ...la donna che seduta dinanzi ad un magnifico piano a coda, suona un notturno di Chopin. Nel fondo della sala e tutto intorno al piano, seduti su poltrone, in piedi, soggiogati dalla musica, gl'invitati che ascoltano.

18. Cirillo che ascolta e guarda la donna che suona. Una grande fiamma d'amore ne' suoi occhi pensosi. Ad un tratto come seguendo un impulso febbrile scrive.

19. La donna che nei momenti più melanconici della sua musica, gli ricambia lo sguardo con eguale passione.

20. La gente che applaude.

21. La donna che ringrazia. È subito circondata da una folla di ammiratori.

22. Cirillo in disparte, osserva, commosso.

22. La donna si stacca dal gruppo e viene verso di lui. Richiede la poesia ch'egli ha scritta per lei. Cirillo consegna. La donna legge:

NOTTURNO.

Sorride, poi, promettente risponde:

— *A mezzanotte, nell'ombra del mio palazzo.*

E si allontana, semplice, disinvolta, elegante.

23. Di nuovo l'ufficio della stazione e il viso di Cirillo, illuminato da una vivissima luce di gioia. A fondo...

24. ...una strada di notte. Cade la neve. Cirillo nell'ombra, pieno di freddo e di felicità. Attende. Batte i piedi. Passeggia su e giù. Alza impaziente gli occhi verso la casa alta e addormentata. A un tratto vede una porta aprirsi, corre. È lei. Entra nel piccolo portone.

25. Graziosa, intima, riscaldata camera da letto. Caminetto con fuoco acceso. Molti cuscini, molti bibelots. Qualcosa di morbido, di voluttuoso in tutto il carattere dell'arredo. Nel fondo attraverso un'alcova, il letto. Cirillo entra seguito dalla donna. È timido, è felice. La donna gli toglie il cappotto. Poi lo conduce vicino al fuoco e vuole che si riscaldi. Brevissima, elegante scena d'amore. Cirillo si anima, si avvicina e bacia la donna... A fondo...

26. ...di nuovo Cirillo che sorride al sogno lontano e squisito. Vicino a lui Berta la serva e la padrona del caffè. Pian piano si china e lo bacia sui capelli. Cirillo si volta violentemente strappato all'incanto del sogno. Si trova di fronte al viso timido e pieno d'amore di Berta. È la realtà. Si desta, si alza seccato. Berta vuole un bacio. Indica...

27. ...il capostazione che si è addormentato vicino alla stufa...

28. ...Cirillo seccato la bacia, poi va...

29. ...alla vetrata e contempla tristemente il paesaggio confuso dietro il velo di neve che cade, cade, cade.

30. Berta lo guarda con profonda melanconia.
Scuote la testa tristemente.

31. L'orologio inesorabile misura il tempo che non passa mai.

32. Il gatto sopra un tavolo, sonnecchia confortato dal dolce tepore della stufa, poco lontana.

33. Finestra ufficio stazione, ma presa dall'esterno. Attraverso il fitto velo di neve che cade, i vetri della finestra e il viso di Cirillo che guarda fuori, triste, rassegnato, come un recluso.

34. LA TERZA FIGURA DI QUEL GRIGIO QUADRO DI NOIA: PIETRO RONCA IL RICEVITORE DEL REGISTRO.

Pietro Ronca compare sulla cornice della porta. Berta gli corre incontro e lo libera del cappotto. È piccolo, misero, timido. Ha tutte le mosse classiche dell'impiegato governativo. Si alza i polsini, si aggiusta, con gesti ritmici ripetuti il suo decoroso e striminzito abbigliamento. Entra. A Berta:

— *È pronto il pranzo?...*

— *Quasi pronto... signor ricevitore... Questa sera zuppa alla montanara!*

Pietro Ronca appare lietissimo della notizia. Si allontana, si avvicina...

35. ...a Cirillo che non si è accorto del suo ingresso, tutto assorto nella muta contemplazione del triste paesaggio di neve.

— *Signor poeta, buona sera!*

Cirillo si volta, saluta Pietro.

36. Berta ha acceso il lume.

37. Viene a chiudere le imposte. Cirillo guarda l'ora, poi:

— *A momenti passa il diretto!*

38. Corre a svegliare il capo stazione che si alza sbadigliando e stirandosi. Saluta Pietro. Tutti escono.

39. ...sul piccolo piazzale della stazione ove è già il ferroviere. Guardando verso il binario sgombro.

40. Il treno che giunge e fischia.

41. Tutti si pongono in attesa. Il treno entra rumoreggiando in stazione, passa fulmineo.

42. Treno che si allontana.

43. Rimangono a guardarlo allontanarsi Pietro e Cirillo. Pietro ad un tratto esclama:

— *È la vita che ci sfugge ogni giorno, così!*

Sospira. Cirillo lo guarda come se lo vedesse sotto un aspetto nuovo, poi:

— *Dica la verità, anche lei è un po' sentimentale come me!*

Pietro esita di fronte ad una confessione che l'età rende quasi vergognosa, poi risponde timidamente di si, felice in fondo di aver trovato un compagno al suo sentimento. Cirillo invece appare triste, come se avesse sorpreso un compagno di dolore. Entrano...

44. ...nell'ufficio. Pietro indicando il capostazione poco lontano:

— *Ecco chi se ne infischia del sentimento!*

45. (P.P.). Carlo Dagna che dà istruzioni al ferroviere e firma fogli di servizio.

46. Cirillo scuote la testa in segno di diniego e con aria di esperto in simili cose, spiega:

    — *Dietro quell'apparenza di ferro, si nasconde una tremula anima di fanciulla!*

    Pietro fa il viso meravigliato. Non se lo sarebbe mai immaginato. Carlo Dagna li raggiunge e li invita a pranzo.

47. Eccoli nella saletta del buffet dinanzi ad un tavolo su cui fumano tre piatti di zuppa. Prima di sedersi, un pò imbarazzato, Cirillo, rivolto a Carlo Dagna, domanda:

    — *Se lei permette signor capo, questa sera vorrei andare in città a teatro. Partirei con l'accellerato delle 20.*

    Carlo Dagna non risponde subito nè si, nè no; si direbbe che la proposta ha deviato il corso delle sue sensazioni. Lo seduce. sorride.

48. (P.P.) Berta invece, gelosa di Cirillo, aspetta ansiosa un rifiuto che costringa Cirillò a rimanere.

49. Ma Carlo Dagna invece, rivolto a Pietro, propone:

    — *Se andassimo anche noi? Fino a domattina non ci sono treni e la stazione può dormire anche senza di me!*

    Pietro è di parere contrario. Per sistema Pietro dice sempre l'opposto di quello che decide Carlo. Ma Carlo lo interrompe nelle sue obbiezioni e lo convince. Si siedono, mangiano serviti da Berta che ruota in giro i suoi poveri occhi, pieni di dolorose preoccupazioni. Fondo.

50. QUELLA SERA AL TEATRO REGIO, SOAVA SANTELMI, DAVA LA SUA SERATA D'ONORE CON LA SIGNORA DELLE CAMELIE.

    Il teatro in grande, pochi minuti prima dell'inizio dello spettacolo. Qualche ritardatario.

51. Le poltrone.

    Scegliere due o tre elegantissimi tipi di uomini in frak (giovani o vecchi) ad eseguire qualche primo piano.

52. I palchi.

    Dettaglio di due o tre palchi. Magnifiche donne in décolleté. Dare una impressione di pubblico elegante.

53. Il loggione.

    Il loggione gremito di popolo. Servirsi di questo dettaglio per dare una impressione di pubblico elegante.

54. Esterno teatro, gente che arriva, scende di carrozza, entra.

55. Sempre esterno teatro. Cirillo, Carlo e Pietro. Si fermano a considerare un programma esposto fuori, poi entrano.

56. Al botteghino. Gran ressa di gente. Cirillo si ficca dentro per prendere i posti. Pietro e Carlo rimangono in disparte a considerare la gente che entra a teatro.

57. Passaggio brevissimo di due o tre signore elegantissime.

58. Carlo e Pietro che guardano e discutono. Sono naturalmente di parere contrario. Ecco Cirillo che dice:

    — *Era tutto esaurito... Ecco due seggiole per loro... Io andrò in loggione!*

    Carlo e Pietro si dispiacciono del contrattempo poi prendono le seggiole ed entrano in teatro.

59. Dettaglio seggiole. Nel fondo la porta di accesso alle medesime. Avanzano Carlo e Pietro. Il primo ostenta un'aria disinvolta, di uomo di mondo, il secondo invece è tutto timido e complimentoso. Carlo passa dinanzi ai già seduti mormorando un frettoloso « pardon » più pensato che detto, Pietro invece si scusa fino alla noia e rimedia con esagerati complimenti alla disinvoltura un po' troppo ostentata del compagno. Si siedono. La maschera, veniva salutata profondamente da Pietro, degnata appena di un altissimo sguardo da Carlo.

60. Cirillo in loggione. Riesce a malapena e abilmente a portarsi in prima fila. Si siede vicino ad una vecchia signora che gli fa posto, considerando che è un bel ragazzo.

61. Primo piano del grande orologio del teatro che segna le nove precise.

(*Brani raccolti da* RENATO MAY)

Notiziario tecnico

Il sistema di registrazione del suono, ottenuto utilizzando la penombra prodotta da un mascherino situato normalmente al percorso di un fascio di luce, è stato sviluppato nel 1934 ma ha attirato l'attenzione dei tecnici americani in quest'ultimo periodo di tempo in conseguenza di talune particolarità pratiche derivanti da un opportuno studio delle sagome dei mascherini e dalla posizione di essi nel raggio di luce.

Fig. 1.

Detto sistema non ha per il momento applicazione in America e le conclusioni alle quali i tecnici sono giunti hanno solo carattere di studio, sebbene qualche difetto insito nel sistema di registrazione a valvola di luce, derivante dall'effetto di velocità del nastro e dall'effetto della larghezza variabile dell'intaglio, indirizzino le ricerche degli studiosi verso un sistema di registrazione a densità variabile esente da difetti di dispersione.

Il sistema di registrazione a penombra presenta alcune interessanti proprietà che possono venire utilizzate per il controllo delle caratteristiche di ampiezza e di forma dell'onda sonora.

La penombra atta alla registrazione può essere ottenuta in modi diversi.

Nella fig. 1 la penombra è ottenuta con un mascherino opaco (11) posto ad una certa distanza dalla sor-

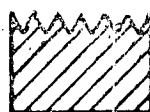
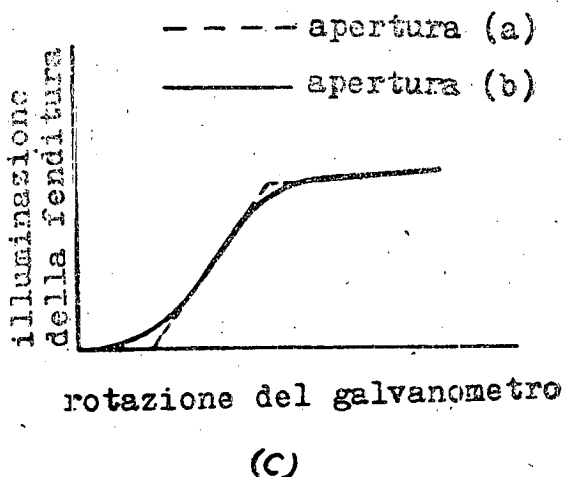



Fig. 2.

gente di luce (10). Se il mascherino è orizzontale e la penombra viene modulata in un piano verticale, si avranno gli elementi essenziali di un modulatore ad intensità variabile. E' possibile stabilire una relazione tra l'illuminazione dell'intaglio e la rotazione dello specchietto del galvanometro ottenendo curve caratteristiche del tipo indicato in fig. 2 nelle quali la parte tratteggiata si riferisce ad un mascherino del tipo *a*) e la parte continua ad un mascherino del tipo *b*).

Fig. 3.

Situando lungo l'asse ottico due mascherini piani (13 e 14) nel modo indicato in fig. 3 *a*) la curva caratteristica presenta un doppio punto di flesso (fig. 3 *b*). Tra questi punti si può ottenere una curvatura continua sostituendo ai due mascherini un disco curvo di considerevole profondità (fig. 4).

Col sistema di registrazione a penombra è possibile ottenere una relazione lineare tra le oscillazioni del galvanometro e l'intensità del raggio di luce modulante. Inoltre, a volontà dell'operatore, si

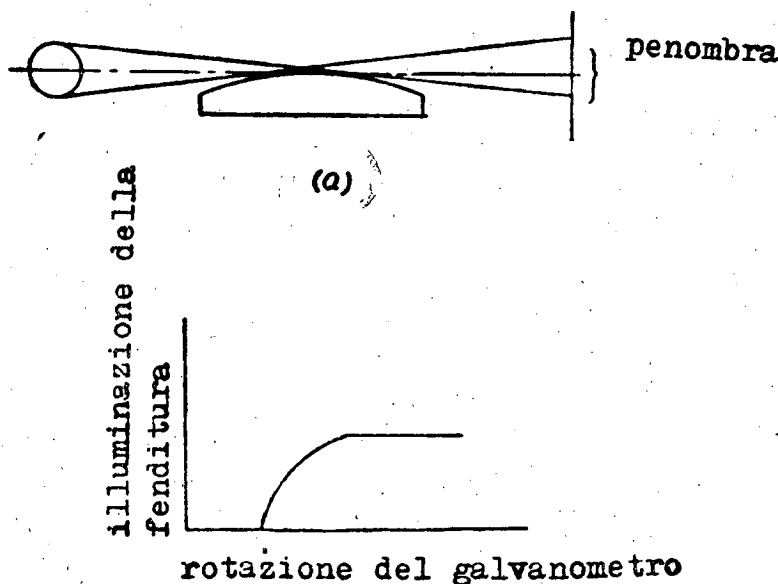



Fig. 4.

può ottenere una deformazione predeterminata qualora questa fosse necessaria per compensare difetti di non linearità del complesso di registrazione. A ciò si arriva con filamenti di forma speciale e con mascherini di apposita sagoma.

Nella fig. 5 è riportato lo schema del sistema ottico da registrazione basato sullo sfruttamento della penombra prodotta dal mascherino 14 e fatta oscillare a mezzo del galvanometro 16 davanti alla fenditura di registrazione 19.

Si nota come, unitamente al mascherino 14 fisso, si utilizzi nel registratore ottico di fig. 5 anche un mascherino mobile (13), la cui funzione è quella di otturare il fascio di luce.

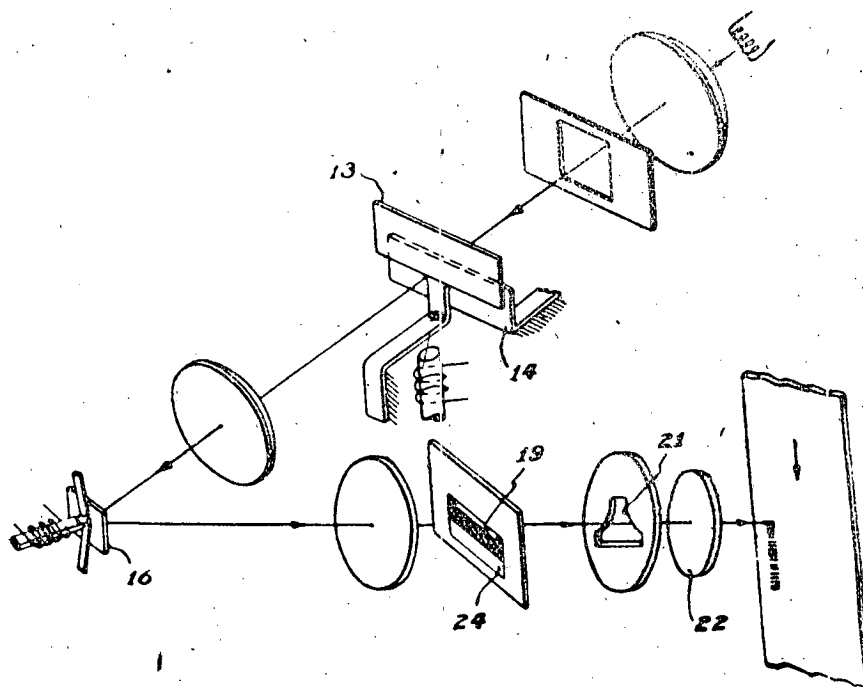



FIG. 5.

L'effetto pratico di questo movimento è quello di dare una riduzione dei rumori di fondo; la funzione di questo mascherino è in sostenza analoga a quella del silenziatore. L'altezza utile della penombra rispetto alle dimensioni dell'intaglio è una quantità fissa ed è funzione della posizione del mascherino lungo l'asse ottico. Ne segue che, spostando il mascherino, si può ottenere una zona di penombra più o meno estesa (fig. 6 *a* e *b*) e in funzione di questa si può variare la curva caratteristica che dà l'illuminazione dell'intaglio in funzione della rotazione dello specchietto del galvanometro.

Questa proprietà può essere utilizzata per ottenere variazioni del volume del suono. Infatti, muovendo avanti ed indietro una mascherino solo lungo l'asse ottico, in sincronismo con le oscillazioni della curva inviluppo delle modulazioni sonore, si aumenta o si diminuisce l'altezza della penombra e quindi, a parità di oscillazioni dello specchietto del galvanometro, vengono registrate maggiori o minori differenze di trasparenza sull'emulsione della pellicola.

Nella fig. 7 è riprodotto lo schema di funzionamento di un tale dispositivo. Si nota come lo spostamento del mascherino viene effettuato per mezzo di un magnete alimentato da un amplificatore del tutto simile a quello di un normale silenziatore.

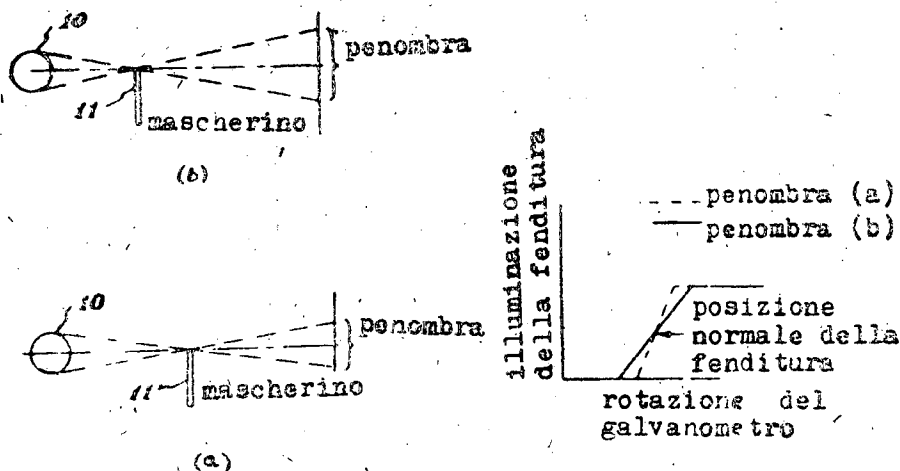



FIG. 6.

Nella fig. 8 è riportato infine lo schema di un analogo dispositivo il quale si presenta meglio adatto allo scopo anche perchè, oltre a permettere le variazioni di volume cui prima si è accennato, funge anche da riduttore dei rumori di fondo.

Ciò è stato ottenuto dando al mascherino mobile 11 della fig. 8, corrispondente al mascherino 13 della fig. 5, un movimento rotatorio attorno al fulcro 19. In tal modo l'elettrocalamita produce contemporaneamente un movimento del mascherino lungo l'asse ottico ed un movimento nel senso normale a detto asse.

Il primo di questi movimenti dà luogo alle variazioni del volume del suono alle quali si è accennato; il secondo movimento elimina o per lo meno riduce i rumori di fondo. E, poichè entrambi i movimenti debbono essere comandati in funzione della curva integratrice delle modulazioni utili da registrare, appare senz'altro evidente il notevole vantaggio pratico derivante dall'uso di questo dispositivo.

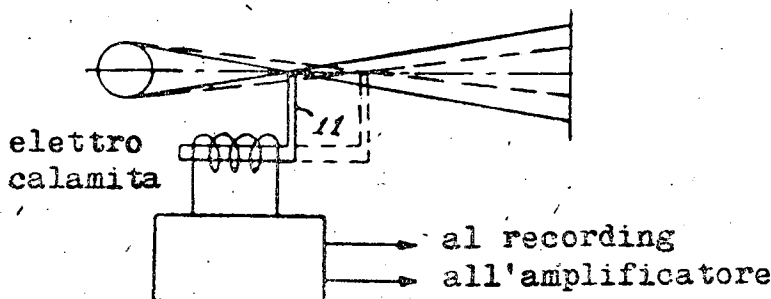



FIG. 7.

Il mascherino fisso 20, corrispondente al mascherino 14 della fig. 5, forma una barriera ottica per entrambi queste componenti. Facendo la lunghezza del mascherino, tra il fulcro e la parte che interferisce con il fascio di luce, di lunghezza eguale allo spostamento la variazione del rapporto tra lo spostamento utile nel senso orizzontale e quello nel senso verticale può essere tenuta entro limiti molto bassi.

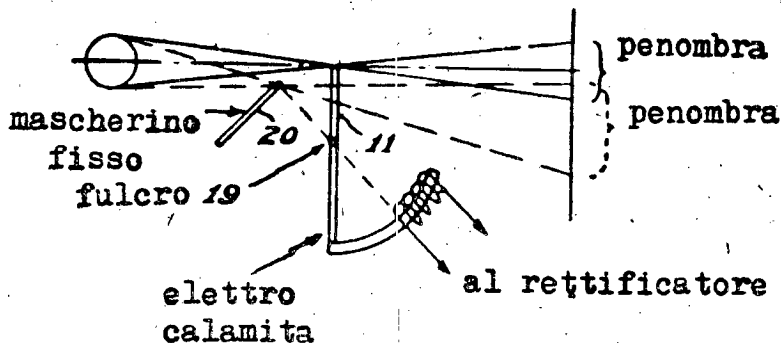



Fig. 8.

In America, oltre agli studi di cui qui abbiamo riportato i risultati, sono stati considerati anche le condizioni che si verificano duante lo sviluppo e la stampa delle colonne registrate con questo sistema.

Nonostante che gli studi teorici su questo sistema abbiano condotto a considerazioni di una certa importanza e che sono suscettibili di buone applicazioni pratiche non si hanno ancora applicazioni su base industriale.

I libri

Dott. Mortimer J. Adler: *Art and Prudence* (Arte e Morale). Edizione Longamns, Green and Co., New York-Toronto (pagg. 686).

L'autore del presente volume, Mortimer J. Adler, è docente di filosofia legale all'Università di Chicago e questo suo esauriente e complesso studio ha per obiettivo di chiarire, dal punto di vista filosofico, i problemi morali, politici ed estetici del film.

Nessuna arte, nei nostri tempi, ha avuto in proporzione uno sviluppo così grande da poter competere con quello del cinema, che per la nostra generazione rappresenta, senz'altro, il mezzo più diffuso di divertimento. Molti, quindi, sono i problemi sorti con il nascere di questa arte nuova e non tutti, nè sempre, essi sono stati sufficientemente analizzati. Ora, molte delle attuali discussioni e controversie sul film, partono dall'ipotesi che il problema del cinema sia un problema nuovo, proprio dei nostri tempi, mentre il Dott. Adler sostiene che qualsiasi cosa si possa dire su questo argomento era stata detta, e ben detta, molto tempo prima che esso esistesse, e per la sua analisi si basa principalmente su Platone ed Aristotile. Infatti, nulla di nuovo è stato detto dai contemporanei su tale argomento se si eccettuano quei problemi scientifici e tecnici che certamente nulla aggiungono ai problemi filosofici morali e sociali. Anzi si può dire che, sotto questo aspetto, i contemporanei hanno perduto in chiarezza, introspezione ed ordine.

In generale il problema concernente la critica morale e politica delle arti belle viene generato dal conflitto che all'atto pratico esiste fra arte e morale. In differenti periodi le diverse arti sono state al centro di simili controversie ed attualmente è la volta del cinema che ha certamente un pubblico maggiore e molto più eterogeneo che non le altre arti. Naturalmente, quindi, sono anche più numerose le opinioni e le discussioni a suo riguardo e di esse il cinema solo apparentemente crea un problema nuovo, poichè in realtà è altrettanto vecchio quanto il consorzio umano, benchè lo spirito moderno rifugga dall'ammettere l'ipotesi che i principî capaci di analizzare un problema contemporaneo possano essere stati scoperti ancor prima che fossero note le premesse per un simile problema.

La storia dell'arte della politica e della morale ci rivela che i classici sono sempre contemporanei, poichè la saggezza che essi contengono è profondamente

umana ed il fatto che si può usare di essi per qualsiasi problema moderno sta a dimostrarlo.

Partendo da Platone ed Aristotile, che sono le basi di qualsiasi studio filosofico, l'autore prende poi in considerazione anche il cristianesimo, che aggiunge un altro aspetto al problema del cinema e della morale, e si riferisce in particolar modo all'autorità di S. Tommaso d'Aquino e del vescovo Bossuet fra i quali intercorrono, in certo senso, le stesse divergenze che fra Aristotile e Platone. In merito, poi, all'aspetto sociale del problema l'autore si riferisce anche a Rousseau e al contemporaneo John Dewey.

La dottrina greca è stata accresciuta in statura e profondità dal cristianesimo. Il contrasto tra Platone ed Aristotile, per quanto concerne la critica delle arti, viene illuminato ed in certo qual modo appianato dalla dottrina teologica di S. Tommaso che si vale principalmente della *Summa Theologica* nell'analizzare i rapporti che intercorrono fra arte e morale. Inoltre il Dott. Adler si è servito ampiamente, come fonte, dell'opera dello scrittore contemporaneo Jacques Maritain autore di *Art and Scholasticism* ritenendo tale libro la migliore analisi di tutti i problemi concernenti le Belle Arti.

Nella seconda parte del presente volume vengono trattati separatamente i diversi problemi originati dalle varie polemiche a favore o contro il cinema, che è oggi l'unica arte soggetta ad elaborate indagini scientifiche nei riguardi delle sue influenze morali e sociali. Questa indagine è stata effettuata principalmente da psicologhi e sociologhi ed è analoga a quella concernente altri problemi pratici come quelli sul crimine, l'urbanizzazione, l'immigrazione, ecc. Lo stesso Adler si è servito ampiamente per questo suo volume di un precedente studio, fatto in collaborazione con il Prof. Jerome Michael e pubblicato nel 1932 col titolo di *Crime, Law and Social Science* (Crimine, Legge e Scienze Sociali) dove fra l'altro si prendono in considerazione i rapporti fra cinema e delitto.

Comunque qualsiasi argomento trattato in questo volume, sia esso estetico, artistico o tecnico, lo è sempre dal punto di vista filosofico anche se si tratti talvolta di filosofia concernente problemi pratici del cinema.

* * *

Platone non esita a raccomandare l'intervento diretto dello Stato per il disciplinamento delle Belle Arti poichè, essendo l'educazione uno dei principali compiti di quest'ultimo, è più che giusto che esso si interessi direttamente delle Belle Arti, che dell'educazione sono gli strumenti più efficaci. Particolarmente severo è nei riguardi dell'arte drammatica a cui, in uno Stato da lui governato, darebbe completamente l'ostracismo. Con ciò ha inizio la lunga storia della censura, a cui la produzione drammatica ha sempre fornito lo spunto per l'attacco. Le stesse ragioni che richiamano sulla drammaturgia il principale interesse di Platone — inducendolo a considerarla nociva agli interessi dello Stato e quindi a bandirla totalmente — fanno sì che il cinema, più che qualsiasi altra arte, formi il problema sociale e politico dei nostri tempi.

Platone è convinto che la poesia sia per l'umanità una cattiva maestra, o per lo meno non una maestra tanto buona quanto la filosofia, e che quindi il poeta, con la sua grande influenza, rappresenti spesso un pericoloso avversario per l'uomo di Stato e per il moralista. Quali modelli di super-revisione politica delle arti Platone ci indica l'Egitto e Sparta. Gli egiziani sono apprezzati per aver canonizzato, con determinate leggi, quel tal genere di musica ritenuto consono ai fini dello Stato, ostacolando in tal modo qualsiasi innovazione ritenuta nociva per gli interessi della collettività. L'esempio dell'Egitto è una prova che è possibile il perpetuo mantenimento di canoni artistici. La stretta relazione esistente fra l'arte egiziana ed il rito religioso ha contribuito alla stabilità delle convenzioni artistiche. Il concetto di Platone è, che se si potesse rivelare intrinsecamente la giusta essenza di ogni arte, questa, una volta che fosse stata per sempre trovata, dovrebbe essere ridotta in leggi e canoni che ne garantissero la continuità ostacolando ogni dannosa innovazione. Nella *Repubblica* Platone ammette che le arti possano essere fonti di diletto e che il piacere da esse derivato consista nella somma del diletto da essi procurato a qualsiasi persona. Poichè secondo Platone occorre tener conto soltanto del piacere procurato alla parte più eletta e meglio educata della popolazione. Colui al quale incombe il compito di giudicare e regolare le arti deve sempre tener presente che il suo compito non è quello di apprendere dal pubblico ma di educare ed illuminare quest'ultimo. Inoltre si deve prendere in considerazione soltanto quanto può formare diletto dell'uomo probo e colto.

In quanto a Sparta viene principalmente lodata perchè essa riconosceva allo statista i pieni poteri quale educatore del popolo e perchè le Belle Arti erano a Sparta severamente controllate e disciplinate dallo Stato come nell'antico Egitto.

Occorre tuttavia notare che fra le varie città della Grecia non fu certo Sparta che eccelse nelle arti e particolarmente nella letteratura poichè, come dice Milton, gli spartani amavano poco la letteratura e non si compiacevano che dei loro laconici apotegmi ricorrendo solo raramente ai loro poeti per composizioni di più elevato tenore che non fossero inni e ballate di guerra.

Anche nelle *Leggi* Platone seguendo lo stesso spirito informatore della *Repubblica* fa una profonda distinzione fra dramma ed arti teatrali da una parte e musica, poesia, lirica, danza, pittura e tutte le altre arti dall'altra. Mentre quest'ultime sono lecite — a condizione che esista una severa super-revisione da parte del Ministro dell'Educazione, il cui compito è di disciplinare le arti e tutelare la morale pubblica — è invece da proibirsi senz'altro la produzione drammatica destinata al palcoscenico. Ne deriva quindi che Platone sarebbe stato certamente un avversario anche del cinema.

In Platone troviamo anche un altro problema che riaffiora in tutte le epoche e che forma attualmente anche uno dei tanti problemi del cinema oltre che della letteratura. E precisamente il controllo da parte dello Stato di tutta la produzione letteraria infantile. Platone vorrebbe che fiabe, leggende, racconti e aneddoti per bambini fossero severamente e accuratamente selezio-

nati e che educatori, mamme e nutrici fossero autorizzati a raccontare soltanto quelli ritenuti idonei dallo Stato.

Raccontare per esempio la storia di come Cronos punisse suo padre Urano e come poi a sua volta suo figlio si rivalesse su di lui costituirebbe un cattivo esempio; i giovanetti potrebbero pensare che — nel castigare i propri parenti anziani, ed in particolar modo i genitori, per azioni ingiuste commesse — essi non farebbero che seguire l'esempio del primo e del più potente fra gli Dei.

Problema molto complesso quello della letteratura infantile come altrettanto complesso e difficile è quello della produzione cinematografica per bambini, tanto più che molto varie e disparate sono le opinioni in questo campo. Del resto lo abbiamo potuto constatare recentemente perfino col famoso film di disegni animati di Disney *Biancaneve e i sette nani* che pur essendo stato accolto quasi ovunque con molto favore ha trovato tuttavia anche critiche ed oppositori specialmente in Germania dove si è ritenuto da alcuni che nella versione cinematografica la fiaba di Grimm avesse perduto quello spirito di ingenua freschezza che ne faceva il pregio migliore.

* * *

Nella *Poesia* di Aristotile troviamo il primo passo per rispondere alla domanda di Platone per determinare quali siano gli scopi e le finalità delle arti.

Quale è in uno Stato ben governato l'utilità della poesia? Ha essa, altri compiti all'infuori di quello di insegnare la morale, nel quale campo essa ha un dubbio valore? Platone ammise che la poesia fosse una sorgente di piacere, ma non tutti i piaceri sono gli stessi nè hanno lo stesso valore etico o politico. Aristotile, parlando sulla natura della poesia, spiega il genere di piacere e il soddisfacimento che esso richiede. Mentre poi nell'*Etica* e nella *Politica* noi apprendiamo quale sia il valore morale e l'utilità politica di tale piacere e di tale soddisfacimento. La poesia è definita come un'imitazione dell'azione umana. Qualsiasi cosa la parola imitazione possa significare è chiaro che per Aristotile poesia è narrazione di fantasia, immaginazione. La poesia, presa nel senso pù generale, è simile alla storia poichè anche essa ci narra le azioni degli uomini con la differenza che la storia ci dice ciò che è accaduto mentre la poesia solo ciò che potrebbe accadere.

Ogni arte è in se stessa un'imitazione. Le arti si possono differenziare fra di loro soltanto per l'oggetto della loro imitazione, il medium attraverso il quale esse imitano ed il modo come esse imitano. Così l'azione umana, e conseguentemente la passione umana, può essere oggetto tanto della poesia quanto della danza.

Per quanto concerne il cinema esso, come il ballo, come il romanzo, come il teatro, non è che un'imitazione dell'azione umana e molto simile al teatro perchè con questo ha in comune l'elemento « spettacolo », che manca all'epica narrativa, e perchè ci racconta un fatto con mezzi che escludono che l'autore parli in prima persona. Il cinema sonoro è poi ancora più vicino alla letteratura ed in particolar modo a quella drammatica. Tuttavia, come dimostrerà

un'analisi estetica del film, esso è un particolare genere di poesia nettamente differenziata da quella del teatro così come la poesia di quest'ultimo si differenzia a sua volta da quella del romanzo. Anche il cinema è una specie di poesia, una specie di letteratura fatta di immagini e la sua realizzazione è costituita principalmente dalla composizione di una trama, per quanto i mezzi impiegati per la sua traduzione ottica differiscono da quelli impiegati dal romanziere o dal drammaturgo.

Pur definendo l'arte come una imitazione della natura Aristotile tace sulla natura di questa imitazione, e ciò ha dato luogo a molte erronee interpretazioni. Quindi, considerando l'imitazione come essenza precipua dell'arte, ne deriva che quest'ultima non è natura. Gli effetti delle arti sugli uomini, le emozioni, i piaceri le sensazioni che esse suscitano devono perciò essere in certo qual modo differenti da quelli suscitati dalla natura. Tuttavia occorre ben comprendere questa definizione dell'arte come imitazione della natura poichè una interpretazione troppo superficiale porterebbe ad un concetto errato. Secondo Aristotile imitazione della natura è un'imitazione delle cose come esse sono, o meglio o peggio di quello che esse sono, o di quello che dovrebbero essere o di come sono concepite e pensate dagli uomini. Uno dei più grandi errori nell'interpretazione della parola « imitazione » è che essa significhi « copia fedele » e ne deriva che si confonda imitazione con realtà. L'imitazione implica certamente uguaglianza con l'oggetto imitato ma anche una differenziazione. L'imitazione ridotta, con un eccesso di somiglianza, ad una pura copia non è più arte. Platone riconobbe che le opere d'arte sono delle imitazioni ed in parte questa ipotesi costituì la sua accusa contro di esse. Alla sua rimostranza che i poeti raccontino delle bugie nel narrare le loro storie Aristotile risponde « ...che se con ciò si vuol obiettare che la descrizione non è fedele al fatto, il poeta può forse replicare "che le cose sono rappresentate come esse dovrebbero essere" ». Così Sofocle disse che egli descriveva gli uomini come essi avrebbero dovuto essere ed Euripide come essi sono. Compito delle arti non è di dire la verità allo stesso modo che fanno o dovrebbero fare filosofi e scienziati. Se il fine che ci si propone è la conoscenza della realtà, non è alle arti che ci si deve rivolgere ma alla scienza ed alla filosofia.

Vi sono coloro che ritengono che l'arte non abbia scopi estrinseci e che intendono l'arte per amor dell'arte, come fine a se stessa. Vi sono altri invece che ritengono che l'arte abbia soltanto scopi estrinseci ed ignorano la sua natura intrinseca, e intendono l'arte come un mezzo per raggiungere scopi morali, politici o religiosi. Ma questo è specialmente un punto di vista proprio del diciannovesimo secolo che nessun greco avrebbe compreso. Non vi è conflitto fra la natura di una cosa e i fini che essa può servire, non vi è conflitto fra quelli che noi possiamo chiamare gli aspetti intrinseci ed estrinseci di un'opera d'arte e non soltanto non vi è conflitto ma non esiste nulla che non debba essere considerato da entrambi gli aspetti. L'opera d'arte è il fine che l'artista cerca di realizzare. Se noi la consideriamo sotto questo punto di vista essa genera soltanto problemi estetici e la critica a cui può essere assoggettata è intrinseca, tecnica od estetica. Ma l'opera d'arte non è fine a se stessa, poichè è

prodotta nella società ed ha un pubblico su cui essa in un modo o nell'altro influisce. Quando è considerata sotto questo aspetto essa genera soltanto problemi morali o sociali e la critica a cui può essere assoggettata è estrinseca, morale o politica.

I fini estrinseci dell'arte sono riconosciuti in due punti da Aristotile. Primo, nella definizione della tragedia: « Tragedia è l'imitazione di un'azione... che per mezzo di pietà e paura effettua una purificazione di queste emozioni ». Secondo, nella descrizione del genere di piacere che procura l'arte: « Universale » egli dice « è il piacere suscitato dall'imitazione delle cose e l'esperienza ce ne fornisce una prova. Oggetti che noi di per se stessi osserviamo con pena ci procurano diletto se contemplati riprodotti con minuziosa fedeltà..: Causa di ciò è che l'apprendere costituisce il più vivo dei piaceri, non solo per i filosofi, ma per tutti gli uomini in generale, la cui capacità di apprendere è certamente più limitata ». Gli uomini hanno un grande desiderio di conoscere e, fra le altre cose, le arti soddisfano questo appetito e nel far ciò suscitano un piacere e che le opere d'arte siano capaci di fornire questo piacere proviene dalla loro natura di imitazaioni. Essendo imitazioni della natura, piuttosto che la natura stessa, le opere d'arte esistono per essere conosciute, contemplate e per procurare a coloro che le considerano come tali il piacere dell'apprendere e della contemplazione. In altre parole il semplice fatto che l'arte ha un pubblico significa che gli uomini sono spettatori, piuttosto che attori, interessati nell'apprendere e nel contemplare piuttosto che nel fare.

Aristotile limita il controllo politico da esercitarsi sulle arti al loro disciplinamento nei riguardi dell'educazione infantile. Egli dice infatti che gli educatori ed i precettori della gioventù dovrebbero tener conto di quali siano i racconti e le storie adatte ad essere raccontate ai bambini e che si dovrebbe sempre sorvegliare con cura i loro giuochi, i loro compagni ed il loro tenore di vita. In quanto al teatro Aristotile è ben lontano dal proibirlo soltanto egli raccomanda che ne sia rifiutato l'ingresso ai giovani prima che abbiano raggiunto un certo limite di età. Comunque aggiunge che una buona e solida educazione li preserverà da qualsiasi malefica influenza che una rappresentazione teatrale potrebbe esercitare su di loro.

Aristotile, pur essendo d'accordo con Platone sul dovere che ha lo Stato di intervenire nel campo dell'educazione e della coltura, sembra disapprovare un eccessivo controllo sull'influenza sociale delle arti, specialmente nei riguardi della musica e della poesia. Questo non significa che Aristotile non sia consapevole del fatto che le arti possono corrompere la gioventù, poichè egli stesso dice che i giovani dovrebbero essere tenuti lontani da tutto ciò che è male e specialmente da quelle cose che possano suscitare vizî ed odio. Ma con questa dichiarazione fatta nella *Politica* egli vuol riferirsi soltanto ai molto giovani. Egli suggerisce un disciplinamento del teatro e dell'arte drammatica e prende anche in considerazione fino a qual limite possa essere consentita la libertà di condurre i giovani ad un tal genere di spettacolo. Aristotile riconosce che le arti hanno una funzione superiore e che sono in grado di fornire il divertimento, che è un mezzo di ricreazione e di ristoro, e, come tale, rappresenta un bene sociale e morale. Esse sono in grado di influenzare in bene od in male

i costumi e la morale del pubblico ed è chiaro che nel primo caso le arti abbiano un valore positivo, specialmente la musica e la poesia. Il piacere e l'eccitamento che le arti procurano alla massa non è generalmente malefico poichè le passioni suscitate negli uomini quali spettatori sono « purgate ». Ciò deriva dalla natura stessa dell'arte considerata come imitazione. È stato già detto che la parola imitazione implica uguaglianza e differenza. Nel primo caso l'uguaglianza rende possibile la partecipazione dello spettatore ed è in tal modo responsabile per l'eccitamento che esso prova nel considerarsi il protagonista di ciò che contempla; nel secondo caso la differenza permette che si contempli se stessi come spettatori di uno spettacolo eccitante e ne deriva una comprensione obbiettiva di ciò che osserva e quindi una purificazione delle passioni. L'anima dello spettatore è contemporaneamente spettatrice dello spettacolo e spettatrice di se stessa.

La controversia fra Platone ed Aristotile non risolve tuttavia completamente il problema delle arti e nel corso dei secoli sono intervenuti nuovi elementi ad illuminare e a dare un nuovo aspetto a questa complessa questione, ed uno di questi nuovi e più importanti elementi è il cristianesimo.

* * *

Anzitutto bisogna riconoscere che fra il pensiero greco e quello cristiano non esistono differenze sostanziali, ma piuttosto delle affinità. La filosofia di Platone è vicina allo spirito del cristianesimo e si potrebbe quasi dire che il filosofo pagano si possa considerare sotto qualche aspetto quasi come un precursore del cristianesimo. Fin dall'inizio il cristianesimo trovò il linguaggio platonico meravigliosamente adeguato al suo messaggio mentre ha incontrato molti ostacoli per assimilare il pensiero aristotelico. In differenti periodi del suo sviluppo la dottrina cristiana è stata favorevole o all'uno o all'altro dei due filosofi e raramente li ha perduti di vista.

Molte sono le analogie fra Platone ed il cristianesimo e potremo riassumerne alcune delle principali.

Come Cristo nel suo regno esclude che possano esservi altri maestri all'infuori di lui così Platone esclude che nella sua repubblica possa esservi altro filosofo all'infuori di lui.

Come Platone pensò di fare di tutti gli uomini dei filosofi e considerò i poeti come degli ostacoli a questa sua meta così Cristo cercò di fare di tutti gli uomini dei cristiani con l'imitazione di se stesso. La chiesa, che è fondata su Cristo, deve opporsi quindi a qualsiasi altra imitazione o spettacolo.

L'antagonismo fra la carne e lo spirito lo troviamo tanto in Platone quanto in San Paolo.

Nel cristianesimo esiste l'antagonismo fra l'amore di questo mondo e l'amore di Dio e le arti, per la loro stessa natura, sembrano dirigere le passioni umane più verso le cose terrene che quelle spirituali. I primi padri della chiesa furono degli avversari del teatro del loro tempo e dei grandi spettacoli pubblici dell'Impero come i ludi gladiatori e gli spettacoli delle arene. Tuttavia le sacre scritture tacciono su questo argomento; però il passo di San Matteo

(12-36) in cui Cristo dice che « Ogni uomo dovrà rendere conto nel giorno del giudizio di ogni parola oziosa che avrà detto » può in senso generale riferirsi anche ad ogni genere di spettacolo. Fra i maggiori oppositori degli spettacoli troviamo, nel mondo cristiano, Tertulliano, Clemente d'Alessandria, S. Cipriano, S. Girolamo, S. Crisostomo e S. Agostino. Dice a questo proposito S. Girolamo « Alcuni si dilettano dei piaceri mondani, chi del circo e chi del teatro ma il salmista comanda che ogni uomo probo si diletti nel Signore ». Come cristiani quindi noi siamo tenuti ad « avversare i teatri e tutte le altre diversioni pericolose che macchiano l'innocenza dell'anima ».

S. Agostino chiama i teatri gabbie di immondizia e scuole pubbliche di perdizione. In confronto ad una tale disposizione verso il teatro dei cristiani primitivi certamente Platone è moderato. Per il cristianesimo il problema delle arti si limita specialmente al teatro e simili luoghi pubblici come arene e circhi. Nei secoli successivi il cristianesimo si fa più mite verso gli spettacoli mondani, tuttavia in diversi periodi troviamo sempre degli attacchi contro il teatro. Possiamo ricordare l'opposizione contro i drammaturghi dell'epoca elisabettiana in Inghilterra, contro la commedia all'epoca della restaurazione, sempre in Inghilterra, e quella che nello stesso periodo si svolse in Francia contro il teatro francese. Non ne è stato esente naturalmente neppure il cinema ai nostri giorni. Tuttavia bisogna riconoscere che i cattolici sono più giusti e meno intransigenti verso la settima arte di quello che non lo siano alcune sette dei paesi luterani.

Il problema predominante in Inghilterra all'epoca elisabettiana ed anche in quella della dominazione degli Stuart era questo:

« È il teatro una istituzione ammissibile?

« Deve esso insegnare la morale o possiede altre funzioni sociali per cui può essere giustificato e tollerato? ».

Generalmente si ammetteva che vi erano degli abusi nel palcoscenico e che quindi erano giustificati rimproveri e riforme. La difesa che del teatro fece il Dennis fu forse la migliore del suo tempo sostenendo che il teatro è utile alla Società, allo Stato, alla moralità come alla religione, e combatte aspramente il prelato inglese Collier, che era il più grande oppositore del teatro, qualificandolo per fanatico e nemico del teatro « in toto ». Il Dennis cerca di dimostrare che le accuse che si fanno al teatro sono basate più che sugli effetti e sull'influenza del dramma di per se stesso, sugli abusi accidentali di particolari lavori. Perfino S. Crisostomo leggeva Aristofane, e S. Paolo Epimenides e Menandro, ed entrambi trovavano del buono dove Collier, Ridpath e accoliti trovavano solo fango. Il pulpito ed il palcoscenico possono cooperare nell'insegnare la moralità e mentre il pulpito stabilisce le regole il palcoscenico fornisce gli esempi. Padre Caffaro cita perfino l'autorità di S. Tommaso d'Aquino per dimostrare che il recitare è una distrazione lecita. Suo antagonista fu il vescovo francese Jacques-Benigne Bossuet, precettore del Delfino, figlio di Luigi XIV, che nel 1694 pubblicò il suo famoso libro *Maximes e Réflections sur la Comédie* che non si limita soltanto ad un esame del teatro francese del secolo XVII ma è uno studio effettuato con spirito cristiano-platonico sulla letteratura drammatica e su gli spettacoli teatrali di tutti i tempi.

Secondo Bossuet il teatro eccita passioni pericolose e cesserebbe di effettuare la sua attrazione sul pubblico se non lo facesse, quindi non si tratta tanto di riformarlo quanto di sterminarlo. Scopo del drammaturgo è quello di suscitare le passioni e poichè secondo Bossuet non si può negare che le passioni siano malefiche ne deriva che esse non dovrebbero essere suscitate in nessuna circostanza, poichè non possono condurre che al peccato. Di conseguenza gli spettacoli teatrali sono peccaminosi. Egli nota che nelle invettive lanciate dai primi padri della chiesa contro il teatro non si parla mai del vano tentativo di riformarlo poichè essi sapevano troppo bene che sarebbe stato vano forzare il teatro fuori della sua stessa natura per costringerlo entro le severe regole della virtù, inoltre è un cattivo espediente, anche se fosse possibile, quello di voler inculcare la virtù con l'allettamento dei sensi. Ciò avrebbe potuto essere forse possibile nel mondo pagano la cui virtù era imperfetta, mondana, superficiale, ma nel mondo cristiano il teatro non ha nè autorità, nè dignità nè efficacia per ispirare virtù cristiane. Bossuet nota il passaggio di Aristotile nella *Politica* in cui si consiglia di non permettere ai bambini al di sotto dei sette anni di frequentare il teatro e si meraviglia soltanto che questo divieto si limitasse soltanto all'infanzia. Del resto Bossuet è un profondo conoscitore dell'analisi di Aristotile sulle arti. E poichè quest'ultimo difende la poesia obietta di voler lasciare ad Aristotile questa misteriosa maniera di purificare le passioni che nè lui, nè i suoi interpreti, hanno mai saputo spiegare con buone ragioni. A padre Caffaro, antagonista di Bossuet, il quale obietta che le Sacre Scritture non condannano gli spettacoli ma che al riguardo tacciono, quest'ultimo replica che si deve riferire al teatro la proscrizione che i testi sacri fanno delle parole vane e oziose. Secondo Bossuet sarebbe leggere troppo negligentemente i padri della Chiesa se si pensasse che biasimino negli spettacoli del loro tempo soltanto l'idolatria e la manifesta spudoratezza. Sarebbe voler essere sordi alla verità nel non voler scorgere che le loro ragioni hanno basi ben più profonde. Essi biasimano nel teatro e nei drammi l'inutilità, la prodigiosa dissipazione, il perturbamento e la commozione che essi suscitano nello spirito che poco si addicono ad un cristiano il cui cuore dovrebbe essere un santuario di pace. Essi biasimano l'eccitazione delle passioni, la vanità, i grandi ornamenti che essi considerano come pompa mondana, il desiderio di vedere e di essere visti, l'infelice incontrarsi degli occhi che si cercano, la grande occupazione con cose vane, gli scoppi di riso ed i tumulti delle passioni che fanno dimenticare la presenza di Dio.

Non bisogna tuttavia credere che tutti gli uomini della chiesa fossero così acerbi avversari del teatro e dell'arte in genere e noi più che a Padre Caffaro, avversario diretto di Bossuet, ci possiamo riferire ad un'autorità ancora più grande, a quella di S. Tommaso d'Aquino, che pur avendo vissuto alcuni secoli prima si potrebbe considerare il vero antagonista del vescovo Bossuet.

Nelle discussioni di S. Tommaso, qualsiasi problema esse concernano, troviamo un delicato equilibrio fra gli interessi mondani e quelli spirituali, derivante dal concetto che lo spirito dimora nel corpo e che deve quindi tener conto di esso. Nessun uomo può vivere senza alcun piacere quindi se un uomo

è privato dei piaceri dello spirito si volge a quelli della carne. Per intendere ciò basta del resto riportarsi all'analisi di Aristotile che, su questo punto, è seguita anche da S. Tommaso. Il godimento che gli uomini provano nell'imitazione, cioè nelle arti e negli altri spettacoli in genere, è un piacere contemplativo e sarebbe un errore manifesto il supporre che, poichè le arti sono apprezzate dai sensi, il godimento che esse suscitano sia sensuale. I sensi sono i mezzi che lo spirito impiega nel godimento contemplativo dell'arte. Il concetto che della « bellezza » ha S. Tommaso spiega inoltre il genere di godimento generato dalle arti. Cose belle sono quelle della cui sola vista ci si compiace. Noi chiamiamo belle quelle cose che soddisfano il nostro desiderio intellettuale di apprendere. Questo piacere dovrebbe essere differenziato dai piaceri corporali che sono soltanto sensuali, esso è più propriamente chiamato gioia o letizia ed in questo senso che noi parliamo di godimento diferendoci alle opere d'arte e di tutti gli spettacoli di cui noi siamo spettatori.

Inoltre il concetto di « bellezza » secondo S. Tommaso d'Aquino è relativo alla natura di colui che di essa giudica. Il gusto varierà con le facoltà individuali, ciò che è bello per uno può essere brutto per un altro. Tuttavia questo non fa sì che il concetto di bellezza sia totalmente soggettivo poichè la bellezza di un oggetto sta nella sua perfezione, nell'armonica proporzione delle sue parti (e quindi in senso metafisico tutte le cose che esistono sono belle) e nella capacità che ha il soggetto di comprenderla.

Il piacere che le arti suscitano negli uomini è il primo passo che li distoglie dai piaceri della carne dirigendoli verso i piaceri dello spirito. Sono le arti che insegnano i piaceri dello spirito e che preparano alla contemplazione. A che cosa servono il lavoro, il commercio, ecc. se non a provvedere il corpo di ciò che gli è necessario in modo da poter trovarsi in uno stato adatto alla contemplazione? Qual'è lo scopo delle virtù morali se non quello di procurare quella quiete delle passioni e quella profonda pace interiore di cui la contemplazione necessita?

Dice S. Tommaso che come l'uomo ha bisogno del riposo corporale per il ristoro del corpo perchè esso non può lavorare continuamente, dato che la sua potenzialità fisica è limitata e corrisponde ad una determinata quantità di fatica, così ha bisogno del riposo dello spirito poichè la potenzialità di quest'ultimo è altrettanto limitata. Quindi se l'uomo si applica ad un lavoro spirituale oltre misura egli ne è oppresso e si stanca tanto più che mentre lavora lo spirito lavora anche il corpo poichè nell'uomo l'intelletto impiega forze che operano attraverso gli organi del corpo umano. Ora come la stanchezza del corpo si disperde mediante il riposo del medesimo così la stanchezza dello spirito non può essere guarita che con il suo riposo, e il riposo dello spirito è il divertimento. Quindi il rimedio per la sua stanchezza consiste nell'applicarsi a qualche svago che disperda la tensione nervosa prodotta dallo studio e dalla concentrazione intellettuale.

Ne deriva di conseguenza che i giuochi, i divertimenti, gli spettacoli sono in certo qual modo necessari; tuttavia nel parlare dei generi di ricreazione S. Tommaso pone in rilievo specialmente tre punti:

Il primo, e il più importante, è che il godimento che da essi deriva non provenga mai da cose che siano indecenti o ingiuriose.

Il secondo è che occorre far attenzione a non perdere mai il giusto equilibrio dello spirito tenendo sempre presente la moderazione.

Il terzo consiste nell'essere cauti, come in tutte le azioni umane, nel sapersi uniformare a persone, tempo e luogo, tenendo in debito conto di tutte le circostanze, così che la ricreazione possa convenire alla persona, all'ora ed al luogo.

S. Tommaso non è contrario al teatro, quando questo sia esercitato entro i limiti dell'onestà ed a tempo debito, e è dell'opinione che qualsiasi arte non sia mai dannosa in se stessa ma soltanto se usata male. Così pure egli non ritiene che la professione di attore sia spregevole o illegale quando la recitazione sia moderata e non si usino parole o mezzi illeciti per suscitare il divertimento e quando non si reciti in epoche proibite dalla chiesa.

Le arti belle non devono essere sorgente di piaceri sensuali ma piuttosto di ricreazione contemplativa. Di per se stesse esse non sono nè morali nè immorali ma messe in relazione con l'uomo esse sono morali o immorali a seconda della loro influenza sulla vita umana. Tuttavia quelle arti che, pur non essendo di per se stesse peccaminose o illecite, vengano usate per il male degli uomini dovrebbero essere estirpate dallo Stato, su questo punto dunque S. Tommaso si trova d'accordo con Platone. I Governanti di uno Stato cristiano non sono tenuti, per il fatto che esso è cristiano, a condannare le arti e gli altri divertimenti almeno fino a quando non sia evidente che il modo come un'arte viene usata non sia dannoso. Ed in questo caso il rimedio non è il suo sterminio ma soltanto il suo disciplinamento e la sua super-revisione. Non è con lo spirito di Savonarola ma con quello di S. Tommaso che si devono purificare le arti, e quindi anche il cinema.

* * *

Dal punto di vista delle arti, e specialmente del teatro, nel campo sociale il Dott. Adler prende principalmente a considerare due filosofi: Rousseau ed il contemporaneo Dewey.

Nel secolo XVIII D'Alambert pubblicò sull'« Enciclopedia Francese » un articolo in cui si raccomandava al popolo di Ginevra di istituire un teatro per la commedia. Rousseau, che in quell'epoca stava leggendo la *Repubblica* di Platone ispirato ai principi del filosofo greco si propose di illuminare i suoi concittadini sulle insidie riposte nel consiglio di d'Alambert, e rispose a costui con la sua *Lettera a D'Alambert* e per quanto in essa si parli esclusivamente del teatro bisogna tener presente che in una delle sue opere precedenti Rousseau aveva attaccato tutte le arti e le scienze come causa prima della corruzione della società. Del resto troppo noto è il pensiero di Rousseau al riguardo per parlarne a lungo, piuttosto prendiamo in considerazione la sua *Lettera a D'Alambert* che trattando del teatro è in certo qual modo più vicina ai problemi del cinema. Questa lettera è una delle opere preferite dallo stesso Rousseau che la considera « prodotta senza sforzo, alla prima ispirazione e nel momento più lucido della mia vita ». Il commento che di questa

lettera fece Voltaire è molto significativo per la nostra analisi. Si domandò in fatti quest'ultimo: « È Jean Jacques diventato un padre della chiesa? ». Tuttavia bisogna osservare che non è affatto giustificata la straordinaria animosità con cui quest'opera è stata scritta.

In breve, il punto di vista di Rousseau è che gli effetti morali del teatro (altrettanto potrebbe essere al giorno d'oggi il suo punto di vista verso il cinema) non possono di per se stessi mai essere salutari e che il piacere di frequentare il teatro, di imitare lo stile degli attori, lo sperpero del denaro e del tempo, a parte l'immoralità della produzione stessa, sono già di per sè molto dannosi. Secondo Rousseau gli spettacoli drammatici non sono che dei divertimenti. Ma chi ha bisogno di divertimenti? Solo gli spostati, i pigri, le persone che hanno perduto il gusto delle cose semplici e naturali. Il teatro, secondo Rousseau, non è di nessuna utilità ed il suo fine è il divertimento, quindi esso è nocivo per gli spettatori, a meno che questi non siano già tanto corrotti che nulla più possa corromperli. La natura, secondo la sua dottrina, non crea gli uomini corrotti ma soltanto corruttibili e le arti sono uno dei principali strumenti della loro corruzione. I soli svaghi che Rousseau considera leciti sono spettacoli e feste che abbiano un interesse sociale, come riviste militari, rievocazioni di tradizioni nazionali, feste campestri, ecc. Egli non comprende la natura dell'arte considerata come imitazione e non dà alcun valore alla contemplazione, ma soltanto all'azione. Riassumendo l'errore principale di Rousseau sta nel considerare l'uomo come un santo, come una creatura perfetta salvo la sua corruttibilità.

Il Prof. John Dewey, nostro contemporaneo, è autore di uno studio sulle arti considerate dal punto di vista sociale. Secondo Dewey nessun bisogno della natura umana è più pressante e più difficilmente sopprimibile di quello che gli uomini hanno di una ricreazione. L'idea che questo bisogno possa essere soppresso è assolutamente falso e la tradizione puritana ogni qualvolta ha tentato di soffocarlo mettendo in pratica i suoi principî non ha fatto che creare una massa di guai. Se lo Stato e la società non provvedono a fornire un genere benefico di ricreazione e non si interessano per trovarlo accade che gli istinti repressi trovano ogni genere di illecite scappatoie. All'educazione incombe la seria responsabilità di creare questo genere di ricreazione lecita e ciò non solo per raggiungere scopi di interesse immediato ma ancor più per gli effetti durevoli che possono ripercuotersi sui costumi e le abitudini di un popolo. Nello Stato Moderno, qualunque sia la sua organizzazione politica, il divertimento e la ricreazione dello spirito sono un patrimonio comune a tutti e non il privilegio di pochi eletti e quindi è necessario che le arti siano popolari. Per essere universalmente comprese ed apprezzate, per essere in grado di fornire divertimento e riposo allo spirito a tutti, le arti devono tener conto delle possibilità e delle capacità umane, che anche negli Stati Moderni non sono ovunque e sempre le stesse. Il cinema e la radio hanno, ai nostri giorni, contribuito enormemente, più che le altre arti letterarie dipendenti dalla stampa, a soddisfare questo bisogno di ricreazione delle masse. Fra Aristotile e Dewey esiste un parallelismo che consiste principalmente nel fatto che essi considerano le arti nei riguardi della loro funzione sociale e politica, diffe-

renziandosi così da Platone che le considera più che altro dal punto di vista della formazione di virtù morali. Dewey ha chiarificato, ispirandosi alle dottrine di Aristotile, che le arti, e particolarmente il cinema, hanno un'innegabile e tremendo valore positivo per lo Stato moderno. Esse non sono un male che si deve sopportare perchè inevitabile, ma un mezzo da adoperarsi per il bene dell'umanità. Non è possibile vivere in uno Stato moderno e disprezzare l'arte popolare, occorre soltanto sperare in un avvenire in cui non sia l'arte ad abbassarsi verso il popolo ma il popolo ad elevarsi verso l'arte.

* * *

Esiste un conflitto fondamentale nella vita umana fra arte e morale. Di tutte le arti la poesia, che è letteratura immaginativa, è stata più che le altre oggetto di un tale conflitto non solo perchè essendo un'imitazione delle azioni e delle passioni umane essa possiede un profondo significato morale, ma anche perchè essa impiega come mezzo di espressione il linguaggio di cui anche l'idea si serve per esprimersi. Delle varie forme di poesia quella drammatico-narrativa, presentata a teatro come spettacolo, è quella che ha richiamato maggiormente su di sè l'attenzione. Per la stessa ragione che la poesia ha sempre rappresentato socialmente e moralmente un pericolo maggiore che non la musica, la pittura o la scultura, così, il dramma ha accresciuto il pericolo della poesia. Sia che si tratti di tragedia o di commedia l'etica sta sempre alla base dei suoi massimi problemi. Le arti ausiliari del teatro provvedono a far sì che le qualità narrative del dramma vengano accentuate e quindi ne deriva che le passioni che esso suscita sono più intense. Il teatro, poi, è un luogo ove si riuniscono più persone ed il pubblico rappresenta un gruppo sociale di individui che per esercitare la loro funzione di spettatori devono riunirsi in un dato ambiente, la loro partecipazione allo spettacolo è pubblica, mentre per esempio il pubblico formato dai lettori di un romanzo consiste in tante persone separate nella loro intimità privata. È chiaro quindi che il cinema abbia ereditato l'onere di tutti i problemi che un tempo concernevano il solo teatro. Il cinema è il teatro dello Stato moderno e si potrebbe anche definirlo come la poesia popolare dei tempi moderni. Il teatro, nei confronti del cinema, ha un pubblico molto più esiguo che esiste poi soltanto nei centri urbani di una certa entità. Il cinema invece ha un pubblico che affolla giorno e notte con ritmo continuato le numerosissime sale di proiezione non solo delle grandi città ma anche dei più piccoli e remoti villaggi.

Questa sua enorme diffusione e l'influenza che esso esercita sulle masse ha fatto sì che i problemi del cinema siano stati discussi non solo da Enti sociali e morali ma anche dai parlamenti di numerose nazioni, se ne è occupata la Lega delle Nazioni e perfino lo stesso Pontefice che fece del cinema l'oggetto di un'Enciclica. Il problema della censura ha acquistato tanta importanza che anche negli Stati Uniti, dove all'infuori di sei Stati non esiste una censura ufficiale, gli stessi produttori hanno sentito il bisogno di istituire un codice di regolamenti che disciplinino entro certi limiti la moralità della produzione. È importante quindi seguire lo sviluppo storico della censura per meglio comprendere le sue finalità.

Roma, come l'antica Grecia, aveva una struttura statale aristocratica tanto sotto la Repubblica quanto sotto l'Impero, ma il suo punto di vista nei riguardi delle arti e la sua ammirazione per le virtù militari la fanno assomigliare, sotto questo aspetto, più a Sparta che non ad Atene. In origine Roma non coltivò le arti ma le importò con la conquista della Grecia e poi le nutrì in prigionia come fece per altri simboli delle sue conquiste. La carica di « censore » fu invece un'istituzione prettamente romana che esisteva ancor prima del periodo ellenistico tuttavia con l'inizio di detto periodo la censura si occupò anche della revisione delle arti e delle scienze del mondo greco che ormai era venuto a far parte dei loro dominî. Era compito tradizionale della carica di « censore » quello di occuparsi delle arti e specialmente del teatro. L'edile, poi, che aveva l'incarico di provvedere ai pubblici spettacoli, era un ufficiale pubblico e certamente non avrà mancato di esercitare un controllo di natura politica sul teatro, ma esso più che altro si limitava ad eliminare qualsiasi causa che potesse essere un incentivo per delle sedizioni. Secondo le tarde leggi romane la professione di attore costituiva un fatto degradante ed infatti gli attori vivevano in Roma più come stranieri che come cittadini, ciò significa che essi non erano compresi nella lista delle persone della cui rispettabilità il censore doveva tener conto. Tuttavia questo fatto non costituiva una menomazione per la popolarità del teatro considerato come divertimento delle classi elevate nè abbassava l'arte del drammaturgo.

Nell'epoca imperiale vi era poi una certa distinzione fra i divertimenti della massa — come ludi gladiatorii circo, corse — e gli spettacoli teatrali che formavano lo svago delle classi più elevate e più colte. Ciò ci dimostra come il teatro di quei tempi possa considerarsi solo entro certi limiti come arte popolare. Anche quando poi gli imperatori divennero cristiani ed il cristianesimo divenne alla fine religione di Stato la situazione non cambiò molto nei riguardi del teatro. Il fatto che i primi padri della Chiesa attaccassero violentemente il teatro implica che esso debba essere stato pubblicamente tollerato come divertimento popolare per quanto il codice teodosiano includa perdita della cittadinanza per coloro che esercitassero la professione di attori. Quello che risulta chiaro dallo studio del mondo antico sono specialmente due punti:

1°) Per quanto le arti, e particolarmente gli spettacoli drammatici, fossero popolari nel senso che a questa parola si può dare in un ordinamento sociale aristocratico, esse non influirono mai sui grandi strati della popolazione. Il problema di proteggere lo Stato, la sua sicurezza e la sua pace, da qualsiasi influenza sovversiva che possa derivare dalle arti va considerato sempre dal punto di vista che l'influenza delle arti si esplicava principalmente, se non esclusivamente, nell'ambito delle classi dirigenti.

2°) Effetti sovversivi delle arti erano più che altro considerate offese contro la religione (come bestemmia o eresie) ed offese contro la quiete pubblica (come libelli o qualsiasi causa che potesse fomentare sedizioni). Mentre poco o nulla vi è che possa concernere le arti come corruttrici della moralità pubblica poichè si teneva in poco conto ciò che riguardava l'indecenza e perfino l'oscenità. Del resto, specialmente nel tardo Impero, difficilmente avreb-

be potuto essere bandita dal teatro la licenza e la scurrilità data la rilassatezza dei costumi delle classi dominanti.

Difficile è continuare la storia della censura attraverso il Medioevo poichè le arti secolari hanno in questo periodo ben poca importanza. Nel Medioevo la massa era profondamente incolta e l'arte per raggiungere una certa importanza nel campo sociale deve aver raggiunto una certa popolarità. Le arti, si può dire, erano limitate a quelle che la chiesa impiegava per fini religiosi e tutt'al più, se si vuol parlare di un genere di censura nel Medioevo, si può solo parlare del veto imposto dalla chiesa alla lettura di determinati volumi che avrebbero potuto diffondere le eresie. Bisogna anche tener presente che la sola coltura superstite era quella dei monasteri.

Occorre giungere al periodo del *Rinascimento* per ritrovare problemi di censura che abbiamo qualche analogia con quelli del mondo moderno. L'invenzione della stampa è fra le prime e più profonde radici dell'ordinamento degli Stati moderni e come l'arte dello stampatore è in parte responsabile per il cambiamento della struttura sociale così è responsabile per aver dato alla Chiesa ed allo Stato una nuova forma per un vecchio problema. La stampa rese immediatamente la letteratura più accessibile ed incoraggiò l'uso delle lingue volgari così che si potè allargare la cerchia dei lettori. In tali circostanze è naturale che la traduzione della Bibbia e la sua pubblicazione in edizioni popolari divenisse un problema molto difficile per la Chiesa. L'istituzione dei vari « Indices » di libri proibiti od espurgati compilati da cattolici e protestanti ha inizio in questo periodo primitivo della stampa.

La principale differenza fra il teatro del mondo antico e quello dell'epoca moderna sta nel carattere di estrema popolarità che possiede quest'ultimo. Come nei tempi antichi il materiale dei drammi veniva tolto da antichi riti e da miti della Grecia così nel mondo moderno il dramma ebbe le sue origini nei riti e nelle leggende del cristianesimo. Prima ancora che venissero copiati i modelli classici e che il teatro divenisse un'istituzione secolare vi sono state le rappresentazioni sacre della Passione e allegorie sacre. Alcune ancora sopravvivono: basta ricordare il celebre mistero della passione di Oberammergau in Baviera e la rielaborazione moderna fatta da Hoffmansthal della leggenda di *Ognuno* che viene data spesso ai festival di Salisburgo. Recentemente è stato dimostrato che il ciclo delle leggende di Re Arturo ha le sue origini sia nel mondo cristiano che in quello pagano. I racconti di Chauser sono racconti di immaginazione molto lontani dalle sorgenti religiose e molto secolarizzati, tuttavia anche in essi vi è chiaramente l'impronta di tale origine. La separazione fra teatro secolare e religioso si fa ancora più profonda in Inghilterra con lo sviluppo del teatro all'epoca della Regina Elisabetta con gli scritti di Shakespeare, Chapman, Middleton, e Heywood, anzi si può dire che con tale epoca il teatro secolare è ormai totalmente separato dai misteri religiosi.

Il teatro dell'epoca di Elisabetta rese ai suoi tempi la letteratura popolarissima, forse ancor più che non la stampa perchè delle migliaia di persone che assistevano ad uno spettacolo teatrale solo poche sapevano leggere od erano in grado di procurarsi dei libri. E molte e varie furono le conseguenze di que-

sta popolarità del teatro come gli attacchi che contro di essi furono sferrati da riformatori come Prynne e Gosson, il suo bando dalla città di Londra, l'alta protezione invece che gli concesse la regina Elisabetta anche se in ciò non furono consenzienti i letterati della sua corte. Come ha detto il Prof. Ashley Thorndike nel suo studio sul teatro shakespeariano questo fu uno dei primi periodi nella storia dell'Europa moderna in cui la letteratura abbia trovato il suo sostegno nel popolo piuttosto che nel patronato dei potenti. Come divertimento popolare il teatro elisabettiano non ritrova forse altra analogia che nel cinema dei nostri tempi. Esso interessava tutte le classi della popolazione ed i prezzi per assistere agli spettacoli erano accessibili a tutte le borse. Si potevano avere posti in piedi per un penny e con un penny o due di più ci si poteva assicurare un posto in galleria. Vi erano cinque o sei teatri, in una città di centomila abitanti, che davano giornalmente delle rappresentazioni. In una settimana si contavano trentamila o più spettatori, un tale entusiasmo per il teatro non lo riscontra più che se non con quello attuale per il cinematografo. La posizione che prese la Regina Elisabetta a favore del teatro, contro coloro che ne domandavano la sua repressione e in qualche caso il suo sterminio, è il primo segno della valutazione politica delle arti in senso moderno.

Nella popolazione di Londra il pubblico era rappresentato da vari elementi: militari e loro accoliti, giovani della borghesia, commercianti e le loro consorti, apprendisti che applaudivano ogni trucco scenico, ganimedi, studenti, bontemponi, operai, donne di strada, ecc. Era un pubblico con le più disparate conoscenze culturali, tuttavia non bisogna credere, secondo Thorndike, che i gusti del giovane apprendista per le grossolanità fossero poi troppo differenti da quelli dei giovani lord della corte elisabettiana. Non è quindi da stupirsi se studiosi ed umanisti come Sir Philip Sidney disapprovassero questo palcoscenico professionale ed il suo pubblico, entrambi ignoranti delle tradizioni del teatro classico.

Gli altri divertimenti pubblici con i quali il teatro doveva competere erano meno letterari e certamente più brutali. Erano spettacoli popolari le pubbliche esecuzioni, i combattimenti di fiere o di galli, i teatri di burattini ed i circhi dove venivano mostrati animali ed esseri anormali. Il teatro non era nè più ne meno costoso di tutti questi altri passatempi che gli facevano concorrenza nelle vicinanze. Che esso tuttavia avesse un successo così straordinario nella competizione con gli altri divertimenti dimostra che esso soddisfaceva un bisogno che gli altri svaghi non potevano soddisfare. Il teatro provvedeva a fornire materiale all'immaginazione in un tempo in cui i libri erano pochi e molto costosi ed il romanzo si può dire che non esistesse. Il pubblico che andava a teatro non vi andava certo con la devozione con cui una persona colta può visitare un museo, per amor dell'arte, ma con un desiderio infantile di sentirsi raccontare delle storie, in altre parole andava a teatro semplicemente per divertirsi. Il pubblico di quei tempi andava a teatro per apprendere una storia interessante, per dilettarsi delle musiche e delle danze, per eccitarsi ad eventi sensazionali e, volendo, si potrebbe paragonare al pubblico che al giorno d'oggi assiste ad una rivista musicale o ad un teatro di varietà. In breve, il pubblico non s'interessava ai problemi psicologici del teatro come è avvenuto

in seguito per i lavori di Ibsen, Shaw, Galsworty che hanno cercato di elevare il dramma ad un livello di pura intellettualità. Naturalmente questo pubblico dell'epoca elisabettiana influì certamente su Shakespeare e gli altri drammaturghi suoi contemporanei tanto più che per loro lo scrivere lavori teatrali era più questione di lucro che di altro. Gli incassi ci dimostrano che a quei tempi faceva molto denaro chiunque si occupasse di teatro, autori, attori e organizzatori e Shakespeare accumulò un notevole capitale. Vi era una profonda distinzione fra l'uomo di lettere dilettante che scriveva copie di commedie classiche per esecuzioni private delle università e della corte e lo scrittore professionale di drammi che scriveva per il pubblico e per il lucro che ne ricavava. Le persone dotte dell'epoca elisabettiana disprezzavano il teatro popolare poichè avevano il torto di credere che popolare fosse sinonimo di cattivo e non tenevano Shakespeare nella dovuta considerazione per il solo fatto della sua grande popolarità. Si è spesso lamentato, anche dai moderni, che nei lavori di Shakespeare ci sia anche molta volgarità e cattivo gusto ma costoro dimenticano troppo facilmente per quale genere di pubblico Shakespeare scrivesse i suoi lavori. Data l'importanza assunta dal teatro nella vita sociale inglese — specialmente a Londra — è naturale che sorgessero numerose polemiche e che vari e opposti fossero i giudizi che di esso si davano. Notevole fu anche la divergenza in questo campo fra i magistrati di Londra da una parte e la Regina Elisabetta ed il suo Consiglio di Stato dall'altra. L'amministrazione municipale, che era prettamente puritana, era riuscita ad esiliare il teatro fuori dai limiti della città in sobborghi dove *Il sogno di una notte di mezza estate* e *Amleto* avevano per concorrenti baracconi da fiera e case malfamate. Il Consiglio di Stato che rappresentava il volere della Regina era dell'opinione che i lavori teatrali non sono cattivi di per sè stessi ma che al contrario essi sono pienamente giustificabili come ricreazione sana ed onesta. La corte cedette soltanto col permettere alcune restrizioni sulla frequenza ed assiduità degli spettacoli ma furono limitazioni che rimasero quasi sempre lettera morta. Quando il Lord Mayor di Londra protestò contro l'indifferenza della Corona a questo riguardo, gli fu risposto che tanto grande e così acuta era la richiesta che il pubblico faceva di lavori teatrali che la stessa opinione pubblica esigeva che si eludessero le limitazioni comunali. Alla fine le autorità municipali si accontentarono che il teatro fosse bandito fuori della cinta della città e delle proibizioni degli spettacoli la domenica, per quanto più tardi il teatro giungesse ad eludere anche ciò con molta facilità. Bisogna anche notare che l'opposizione delle autorità civiche era solo in parte basata su ragioni morali e religiose, e forse la sua opposizione maggiore derivava da ragioni di ordine pubblico e igienico, si voleva evitare che nelle masse racchiuse nei teatri potessero sorgere liti, che si propagassero malattie epidemiche e incendi. Anche le obiezioni di carattere morale non erano dirette completamente al contenuto dei lavori drammatici ed all'influenza che essi avrebbero potuto esercitare sul pubblico, ma piuttosto all'ambiente demoralizzante del teatro. Non sembra, tuttavia, che le autorità municipali comprendessero che erano state proprio loro a confinare il teatro in ambienti e località di dubbia fama. In quanto ai drammi erano riprovati da Prynne per essere « peccaminosi, pagani, impudici, empî, con-

dannati in tutte le epoche perchè dannosi alla Chiesa, allo Stato, ai costumi ed all'anima degli uomini ». Ma non bisogna credere che il linguaggio di Prynne ispirato a quello dei primi padri della Chiesa, rappresentasse l'opinione pubblica o quella dei censori ufficiali. È chiaro che questi ultimi si preoccupavano più che altro di reprimere tutto quello che potesse concernere eresie religiose o correnti politiche sediziose, colpivano la bestemmia, la sedizione ed il libello, ma non si preoccupavano dell'indecenza e dell'oscenità nel senso moderno di questi problemi.

Il teatro dell'epoca elisabettiana ha, sotto molti aspetti, una grande affinità con il cinema, specialmente come forma d'arte che ha raggiunto la massima popolarità quale pubblico divertimento, e per il grande successo commerciale. Un altro punto di contatto fra il teatro elisabettiano ed il cinema consiste nella grande eterogeneità del suo pubblico, fatto questo ancora molto più accentuato nel cinema.

Che la necessità della censura sia sentita anche dall'opinione pubblica ce lo dimostra un esempio dell'epoca vittoriana quando i romanzi di Dickens, Thackeray, Bulwer e George Elliot avevano acquistato una grandissima popolarità mediante la diffusione di biblioteche circolanti. Gli editori non vendevano direttamente al pubblico ma a queste biblioteche (che erano contemporaneamente biblioteche e librerie) quindi la vendita dipendeva dal potere di queste istituzioni. Il successo popolare di un libro dipendeva in massima parte dalle librerie che potevano stroncarlo o favorirlo a loro piacimento. In tal modo le librerie divennero una specie di censura privata, interprete, in fatto di moralità, dell'opinione pubblica corrente. Come abbiamo già detto nei paesi anglosassoni e specialmente negli Stati Uniti anche il Cinema ha dovuto adattarsi a questa censura non ufficiale.

* * *

Poichè il Dott. Adler si occupa delle arti nei confronti della moralità non mi sembra inutile riepilogare le principali accuse che vengono mosse dai contemporanei contro il cinema.

1°) Alcuni film sono immorali, e cioè:

a) Alcuni sono offensivi nei riguardi della sensibilità morale;

b) Alcuni violano principî morali; coll'omettere, per esempio, di mostrare che l'immoralità non porta al successo.

c) Alcuni sono osceni.

2°) Il cinema influenza la condotta della popolazione adulta, e questa influenza è cattiva perchè:

a) Essa tende a corrompere i buoni costumi;

b) Tende a formare abitudini viziose negli individui di cui così corrompe il carattere morale.

3°) Il cinema è una delle cause della criminalità adulta:

4°) Il cinema produce una quantità di cattivi effetti sui bambini:

a) È nocivo alla salute;

b) Corrompe il carattere morale del bambino negli anni della sua formazione inculcandogli abitudini viziose e norme morali e pensieri che non corrispondono a quelli prevalenti nella comunità degli adulti.

c) Interferisce sul processo di educazione intellettuale ed è fonte di false nozioni e opinioni errate.

d) È una delle cause della delinquenza e della cattiva condotta dei giovani.

Il Dott. Adler fa su queste accuse una lunga e profonda analisi esaminandole una per una e cercando in primo luogo di comprenderle e poi di discuterle e criticarle. Egli tenta di formulare una definizione esatta dei termini che formano questi capi d'accusa per intendersi sul loro significato, quindi di chiarire quali sono i principî che originano tali accuse e di scinderne i problemi che ne derivano. Il tenore di queste accuse è essenzialmente simile a quello mosso alle arti, ed in particolare al dramma, da Platone e dal cristianesimo. Tuttavia sotto alcuni aspetti esse sono meno chiare mentre sotto altri sono più elaborate e specifiche. Quello che in definitiva si può rilevare dallo Studio del Dott. Adler è che l'influenza del cinema non è affatto così nociva come si potrebbe credere a tutta prima e generalmente sono individui già moralmente o fisicamente tarati quelli che ne subiscono le influenze malefiche.

Sull'importante questione se il cinema possa essere causa di istigazione al delitto, disparati sono gli argomenti ed il Dott. Adler ne riporta alcuni di eminenti personalità.

Possiamo ricordare fra coloro che sono di parere affermativo P. W. Wilson, che nel 1921, in un articolo intitolato *The Crime Wave and the Movies* (L'ondata dei delitti ed il cinema) espresse la sua opinione che i delitti possano essere causati dal cinema. Porta a giustificazione di questa sua opinione il fatto che nei film il delitto viene generalmente riprodotto in maniera seducente e questo può accrescere la sua attrazione, specialmente per i giovani. Tuttavia confrontando le statistiche criminali inglesi con quelle americane fu costretto a riconoscere che per quanto nei due paesi si programmassero gli stessi film era sorprendente constatare come in Inghilterra non si riscontrasse una corrispondente ondata criminale, e questo indebolisce certamente l'accusa che egli muove al cinema.

Nel 1928 Roger Babson, in una lettera pubblica, si dolse che gli studi di statistica sull'aumento dei delitti negli Stati Uniti ed in tutto il mondo lo portavano a ritenere che causa principale di questo aumento della criminalità fosse il cinema, perchè questo ha un'influenza mondiale e le sue osservazioni dirette e quelle raccolte lo portavano a constatare la scarsezza di buoni film e la perniciosa influenza degli altri.

Nel 1934 Henry L. Stimson, ex Segretario di Stato, ad un congresso tenuto sul delitto espresse la sua opinione che il cinema e le notizie sensazionali della stampa avessero reso la gente sentimentale verso il delitto fino al punto da raggiungere un vero grado di isteria e con ciò erano ampiamente responsabili per il fallimento dell'attuale sistema giudiziario. Tuttavia nessuno degli esperti interrogati corroborò il punto di vista di Stimson.

Possiamo dire che le opinioni di Wilson, Babson, e Stimson sono più che altro loro convinzioni personali. Essi non sono degli esperti nel campo di statistica criminale o criminalogia. Fra le opinioni degli esperti possiamo citare quella espressa nel 1921 dal Prof. Poffenberger della facoltà di psicologia dell'Università di Columbia secondo il quale il cinema può rappresentare un'importante incentivo al delitto, specialmente fra gli adulti mentalmente deficienti ed i bambini poichè entrambi sono fortemente suggestionabili. Nel 1935 il Dott. Amos Osborne, Medico in capo della prigione di Sing Sing a New York espresse la sua convinzione che, con la minuta descrizione del delitto, il cinema abbia contribuito all'aumento della criminalità creando con la sua famigliarità col delitto disprezzo per la vita e per il corpo umano.

Ora invece consideriamo coloro che, sia in veste di esperti sia in veste professionale, sono di opinione contraria e non ritengono quindi il cinema come una causa della criminalità:

Il Dott. Hoffmann, un esperto di statistiche criminali, trovò fra l'altro una percentuale di delitti maggiore nel sud e nelle sezioni rurali dove i cinematografi sono molto meno diffusi. Inoltre il Dott. Hoffmann cita uno studio del Dott. Thorstin Sellin sulla criminalità in Europa dal 1900 al 1923. Ebbene le statistiche informano che il massimo di criminalità in questo periodo cade fra il 1903 ed il 1907, cioè quando il cinema era ancora ai suoi primi passi e la sua diffusione molto limitata.

Il Dott. George W. Kirchwey, ex decano dell'Università di Columbia, poi Direttore dell'Università di Sing Sing ed infine Capo della facoltà di criminalogia alla scuola di sociologia di New York, dice in una recente conferenza: « Nei miei dieci anni di esperienza nel trattare i criminali non ho mai udito di un autentico caso di qualche persona che abbia commesso un delitto perchè influenzata da un film. Se i film possono avere un effetto diretto essi non incoraggiano il delitto ma lo scoraggiano poichè in essi il criminale non è mai trionfante. Il cinema non fa che ripetere sempre la stessa morale: « Voi non sfuggirete al castigo ». Tuttavia, si potrebbe a questo riguardo obiettare al Dott. Kirchwey quanto detto dal Prof. Poffenberger e cioè, che la fine morale di un racconto lurido non può cancellare l'eccitamento suscitato dalle scene criminali, le quali possono avere un effetto permanente sulle menti eccitabilissime delle persone mentalmente deficienti, al che tuttavia il Dott. Kirchway potrebbe replicare: « Non vedo come si possa preservare il mondo dal pericolo delle persone tarate ».

Il giudice Albert Hellwig, capo del tribunale provinciale di Potsdam, è un altro esperto che corrobora in certo qual modo l'opinione del Dott. Kirchwey. In un suo articolo sul cinematografo ed il delitto egli fu il primo che ebbe il buon senso di riconoscere la difficoltà di determinare la causa di un

delitto. La sua esperienza lo convinse che l'importanza del cinema, come causa di delitti, è grandemente esagerata. Il Giudice Hellwig non nega che in certi casi il cinema possa essere incentivo al delitto specialmente con l'influenzare individui che siano dei psicopatici. Egli consiglia di andar cauti nel giudicare il movente di un delitto e di non attribuirne la causa con troppa facilità, come spesso avviene da un po' di tempo a questa parte, ai romanzi sensazionali, ai giornali quotidiani, al cinema e perfino alla diffusione degli automobili, biciclette ed altri mezzi meccanici.

Nel 1935 il Dott. Raymond Moley, docente in legge all'Università di Columbia, il quale si è occupato per molti anni di questioni criminali, rispondendo alla domanda se il cinema insegni il delitto, fece notare che a questo riguardo vi è una grande divergenza di opinioni anche fra i così detti esperti, e conclude col dire che se nel cinema vi possono essere degli incentivi al delitto è pur vero che esso contiene una quantità ancor maggiore di fattori che tendono all'eliminazione ed alla soppressione dello stesso e quindi in definitiva la sua influenza è benefica.

Per non dilungarci troppo potremo dire che riassumendo si può asserire che nell'accusare il cinema di essere causa ed incentivo di azioni criminali occorre procedere con gran cautela e non lasciarsi influenzare con troppa facilità da pregiudizi ed esagerazioni che spesso non trovano alcun riscontro nella realtà.

Tuttavia non bisogna perdere di vista che il Dott. Adler ha fatto una grande distinzione circa l'influenza che il cinema esercita sugli adulti da quella esercitata sui giovani, essendo quest'ultimo un problema molto diverso. Non si deve dimenticare che il cinema può e deve essere per i giovani un potente mezzo di educazione e dovrebbe rappresentare un complemento all'educazione ricevuta dalla famiglia, dalla scuola e dalla chiesa. Del resto noi vediamo che in tutti gli Stati moderni, qualsiasi sia la loro forma politica, il cinema va assumendo sempre più l'importanza di un grande valore positivo nel campo didattico.

* * *

L'ultima parte del volume del Dott. Adler si va sempre più accentrando sul Cinema la cui carriera, confrontata a quella delle altre arti è molto giovane, tuttavia essa ha subito già un gran numero di trasformazioni la maggior parte delle quali sono dovute al risultato di innovazioni e perfezioni tecniche. Del resto la dipendenza fra arte e tecnica vale anche per le altre arti. Le arti, altrettanto che le scienze sperimentali o investigative dipendono da macchine e strumenti. La storia della musica e delle arti plastiche, come la storia delle scienze sperimentali, non è che un referto dei cambiamenti tecnici apportati in seguito all'invenzione di istrumenti ed apparati. Di ciò occorre tener conto per collocare nella giusta prospettiva qualsiasi discussione sulla tecnica del film. Lo stato attuale dell'arte cinematografica non è che il risultato di un passato di invenzioni e certamente si trasformerà ancora con le invenzioni future. Il perfezionamento della radio e della televisione portanno certamente influire moltissimo sull'avvenire della settima arte, tuttavia non è il caso di poter fare delle profezie poichè questo non è il compito nè dell'analisi nè della

critica. Si può tuttavia attualmente definire la natura del cinema e determinare gli elementi della sua tecnica per il fatto che l'arte si è sviluppata fino ad un punto in cui la sua essenza è manifesta come pure sono chiari i limiti entro i quali essa deve muoversi. Si potrebbe dire che il futuro dell'arte cinematografica dipende da tre alternative: 1°) Può essere che essa termini di essere un'arte vitale come ha finito di esserlo l'architettura gotica dopo l'invenzione delle strutture d'acciaio; 2°) L'arte del cinema potrà trasformarsi col subentrare di nuovi attributi, che differiscano nel « medium » da essi adoperato; 3°) L'arte del cinema continuerà la sua propria strada mentre le invenzioni creeranno le condizioni per un'arte nuova differente dal teatro recitato o dal romanzo pubblicato. Il cinema è dello stesso genere che la poesia narrativa quindi quegli elementi della tecnica che hanno a che fare con l'oggetto imitato dalla finzione devono tuttavia essere comuni al cinema, all'epica ed al dramma. Essi sono principalmente la trama e secondariamente carattere e pensiero. In altre parole trama, carattere dei personaggi e pensiero sono elementi comuni di chiunque voglia narrare una storia. Ma il cinema differisce dall'epica e dalla poesia drammatica sia per il « medium » della sua narrazione sia per la maniera in cui essa vien fatta. Quindi gli elementi della tecnica che sono peculiari al cinema sono l'immagine e la relazione dell'immagine con la parola parlata od altri suoni. Il Dott. Adler fa inoltre un'estesa analisi sull'analogia che esiste fra le parti del linguaggio e le parti di un film ed è caratteristico il riprodurla:

LINGUAGGIO	FILM
(1) lettera	(1) Singolo diagramma (fermo).
(2) sillaba	(2) Serie di diagrammi indivisibile.
(3) parola	(3) Una serie di dragrammi divisibile, un singolo pezzo o una ripresa.
(*a*) nome	*a*) possibilmente, un pezzo senza movimento una natura morta cinematografica.
(*b*) verbo	*b*) possibilmente, un pezzo che indichi movimento.
(*c*) congiunzione	*c*) apertura di diaframma, chiusura di diaframma, dissolvenza.
(4) frase	(4) Una scena (una serie di riprese)
(5) periodo	(5) Sequenza (una serie di riprese o scene o scene e riprese).
(6) paragrafo	(6) Una serie di sequenze aventi un'unità narrativa.
(7) capitolo	(7) Le divisioni più ampie dell'unità filmistica nelle parti principali dell'azione totale.

Il linguaggio non solo è fatto di parole ma anche di differenti parole per dire la stessa cosa. Non esisterebbe il problema della scelta delle parole se

non esistessero sinonimi, parole cioè che hanno fra loro, rispetto al significato, uguaglianza come differenza. Nello scrivere noi scegliamo una parola piuttosto che un'altra perchè essa ci dice la stessa cosa ma in maniera leggermente differente. L'analogia cinematografica qui è evidente. Lo stesso pezzo di azione, le stesse cose sia allo stato di movimento che di riposo possono essere fotografate in molti modi differenti. Tutti i differenti modi di fotografare la stessa cosa corrispondono alla scelta fra molte parole sinonime per dire la stessa cosa. Riassumendo gli elementi principali del film sono: trama, carattere dei personaggi, pensiero, immagine, parole, effetti sonori e musica. Di essi soltanto la musica è un elemento di cui si può fare anche a meno poichè si tratta di un abbellimento non indispensabile. Il metodo analitico di questa discussione potrebbe dare la falsa impressione che, poichè nel cinema esistono sei elementi separabili, il regista dovrebbe possedere un uguale numero di tecniche separate. Ma la tecnica della produzione cinematografica è una, come unico è il suo prodotto finale. Le separazioni hanno un carattere semplicemente analitico. La tecnica del regista è l'arte di saper raccontare una storia per mezzo di immagini, parole e suoni in modo tale che dall'impiego di questi mezzi risulti una perfetta unità.

* * *

Rimarrebbero ancora due questioni importanti da discutere e cioè definire quale sia un buon film e quale sia un film che piace. Il primo è un problema di critica il secondo di gusto. Un giudizio critico differisce da un'espressione di gusto per il fatto che esso considera un'opera d'arte entro i limiti della sua natura e della sua tecnica e decide sulla buona esecuzione di una data opera, mentre il giudizio del gusto ci dice soltanto se un dato lavoro ci piace o no e se lo preferiamo o no ad un altro, vale a dire che esso riferisce il lavoro alla nostra capacità di godimento. La critica valuta entro i limiti della perfezione tecnica ed il gusto entro i limiti della quantità di piacere estetico che si prova. I due giudizi si possono formulare separatamente, ma è ovvio che in certo modo essi sono interdipendenti, poichè una persona ha buon gusto quando il piacere che esso prova è proporzionato alla obiettiva bontà del lavoro. Nel caso di un'arte popolare come il cinema vi è il problema del gusto popolare che può essere o può non essere la stessa cosa che il buon gusto. Mi piace riportare a questo proposito un elenco di film che secondo il Dott. Adler sono fra i migliori che la produzione cinematografica abbia saputo darci. Oltre quelli di Chaplin e i film di disegni animati di Mickey Mouse abbiamo: *Potemkin, The Deserter, Tabu, Blue Light, Fury, The Scoundrel, The Informer, The Birth of a Nation, The Last Laugh, Storm Over Asia, Kameradschaft, Le Million, A nous la Liberté, Zoo in Budapest, Mädchen in Uniform, La Maternelle, The 39 Steps, Mr. Deeds Goes to Town, The Maltese Falcon, It Happened One Night, Ruggles of Red Gap, Thunder in tre East, A Night at the Opera, Front Page, Viva Villa, Night Flight.*

Un artista, nel concepire un'opera d'arte, deve cercare di piacere a tutti, ma ad ogni tipo di uomo secondo le capacità, che questi possiede poichè

un'opera d'arte è sempre una cosa complessa, che non deve tuttavia mancare di unità. Essa deve essere profonda, intelligente ma chiara in modo da poter raggiungere il più possibile ogni livello intellettuale. Il cinema che è la più popolare delle arti ha la grande responsabilità di coltivare il buon gusto e di raffinarlo e, per far questo, deve renderlo sensibile agli elementi che formano lo stile di un film. Si potrebbe ripetere per il pubblico di un film quello che T. S. Elliot dice nei riguardi degli spettatori di un dramma di Shakespeare: « Vi sono molte graduazioni importanti. Per il pubblico più semplice esiste la trama, per quello più riflessivo il carattere dei personaggi ed il conflitto di questi caratteri, per il pubblico più letterario le parole e la fraseologia, per quello musicalmente più sensitivo il ritmo, e per il pubblico di massima sensibilità e comprensione un significato interiore che si rileva gradualmente ».

V. B.

I film

TEMPESTE SULL'ASIA

Paese d'origine: Russia - *Regista*: Vsevolod I. Pudovkin - *Operatore*: A. N. Golovnia - *Interpreti*: Valery Inkijinoff, Anna Sudakewitsch - *Anno di produzione*: 1926.

Il nome di Pudovkin è noto in Italia quale autore di originali teorie sul cinematografo, che, nel piccolo cerchio di commentatori, hanno suscitato osservazioni e polemiche diverse. I libri *Film e Fonofilm* (le « Edizioni d'Italia », Roma, 1935) e *L'attore nel film* (Ediz. « Bianco e Nero », Roma, 1939), tradotti da Umberto Barbaro, tuttora producono interesse, nonostante che alcuni principi del cineasta russo siano già superati. Negli anni scorsi, nel periodo incerto in cui si teorizzava con molta facilità, qualcuno dichiarava sulle pagine cinematografiche di giornali di non aver letto Pudovkin. Tale atteggiamento era dovuto forse a reazione contro gli entusiasti di Pudovkin, i quali credevano di aver scoperto nelle sue pagine la formula ideale dell'opera d'arte cinematografica.

Ma in verità, fin d'allora una teoria sull'estetica della nuova arte era considerata dagli uomini pratici del cinematografo con molta indifferenza. Costoro ignoravano forse che lo scrittore Pudovkin era anch'egli un uomo che aveva attinto molto del suo sapere dalla diretta esperienza come scenarista, attore e regista.

Dalla *Storia del Cinema* di Francesco Pasinetti (Edizioni « Bianco e Nero ») si hanno le seguenti notizie: Nel 1920 Pudovkin partecipa come attore nel film *I giorni della lotta* diretto da Perestiani. Nel 1923 compone lo scenario per il film *Le avventure di Mr. West al paese dei bolscevichi,* regia di Lev. W. Kulescioff e fa di aiuto allo stesso regista in *Le jojeux canary*. Nel 1935 realizza in collaborazione col professor Pavloff *I meccanismi del cervello* e *Il giocatore di scacchi.* Giunge alla regia nel 1926 realizzando *La madre,* tratto dal romanzo di Maxim Gorki; lo stesso Pudovkin appare in questo film come attore in una parte secondaria. Un anno dopo realizza *La fine di San Pietroburgo.* Egli alterna il lavoro di regia con quello di attore. Nel 1929 partecipa come protagonista accanto a Maria Jacobini al film *Il cadavere vivente,* dal romanzo di Lev. Tolstoi, regia di Fedor Ozep. *La vita è bella,* conosciuto anche con il titolo *Storia di un caso semplice,* è il primo film sonoro che Pudovkin realizza. Tre anni dopo, nel 1933, appare *Il disertore.*

Tempeste sull'asia, realizzato in Russia nel 1926, non è stato presenta-

to in Italia. Dopo circa dodici anni di vita, questo film desta ancora interesse particolare perchè pone in evidenza le teorie dello stesso Pudovkin sulle facoltà creative del montaggio e sull'impiego di tipi non attori.

Il ritmo e le creazioni del montaggio creano, attraverso la proiezione, un racconto per immagini di una potenza espressiva singolare. Esaminando alcuni pezzi del film si possono osservare certe proprietà particolari del montaggio. I primi quadri in *campo lungo* mostrano luoghi del desolato ed infinito deserto di Gobi, nella Mongolia. Improvvisamente due fotogrammi bianchi precedono altri quindici in cui appare in *primo piano* il balenio di un'arma bianca che fende l'aria come folgore. In questi fotogrammi, in cui la sciabola è ripresa con cinque angolazioni diverse con rovesciamenti e obliquità, si intravede appena una porta ed un angolo di stanza. Particolare interessante da notare: questa stessa inquadratura è nella scena culminante del film, precedendo la cavalcata infernale. Il balenio della sciabola, brevemente accennato nella prima scena, sembra che abbia un valore compositivo pari a quello di un tema annunziato nelle prime battute di una sinfonia e poi ripreso come fondamentale e culminante. La musicalità cinematografica di Pudovkin è infatti evidente in questo film. Considerando la funzione tematica dei quindici fotogrammi del balenio della sciabola, si domanda: il regista aveva prevista l'introduzione di fotogrammi dell'arma bianca nella presentazione delle immense lande e dei monti inaccessibili, oppure sono stati inseriti in seguito alle riprese della scena in cui si conclude il dramma? L'ultima ipotesi è più attendibile. Il regista, certamente contento per la riuscita della scena finale, ha fatto ristampare alcuni fotogrammi in cui la sciabola vendicatrice è impugnata dal protagonista, e li ha inseriti nella introduzione alla vicenda.

Gli odiati nemici sono i bianchi che dominano la gente di Mongolia. In questa terra di maledizione, i macigni rotolano giù dai monti verso i precipizi. « L'uomo — dice la didascalia — vive qui la sua vita, aspra e immutabile, come tutto quello che lo circonda... combattendo da secoli la sua dura lotta per l'esistenza ».

Una capanna nella landa sconfinata viene vista dall'obbiettivo con tre inquadrature di piani più vicini, dal *campo lunghissimo* al *campo medio*. In questi paraggi il giovane mongolo Mair (Valeri Inkijinoff) è appostato sulla neve alla caccia di una volpe. I quadri dell'appostamento del cacciatore, l'attentissima e precisa mira col fucile e la bestia insidiata e colpita, si susseguono con effetti di montaggio stringente.

1. (*C.M.*). Mair è disteso sulla neve. Guardando avanti attentamente, egli piazza con accortezza il fucile.
2. (*P.P.*). Il mongolo prende la mira e carica il fucile.
3. (*Particolare*). La canna dell'arma.
4. (*P.P.P. di profilo*). Mair mira attentamente...
5. (*P.P.P. di fronte*). Sta per sparare.
6. Una volpe è ferma accovacciata a pochi passi.
7. (*P.P.P. stretto*). Mair fissa ancora la mira.
8. (*Part.*). Il dito è pronto a far scattare il grilletto.
9. (*P.P.P. di fronte*). Mair fissa ancora la mira.
10. (*Part. - Fotogrammi* 8). Il dito preme il grilletto.
11. (*P.P. - Fotogr.* 7). Mair spara.

Seguono dieci fotogrammi in cui si mostra il corpo della volpe in fuga.

Questo quadro sembra sullo schermo il corso impetuoso di un torrente visto molto da vicino. Osservando attentamente i fotogrammi si può riconoscere il pelo argentato della volpe. Certamente il regista ha voluto dare un'impressione dinamica dell'infallibilità del colpo facendo vedere parte del corpo della volpe in fuga. Nei sei fotogrammi susseguenti non si distingue attraverso la proiezione cosa sia stato fotografato: sembra una girandola di luce di diversi elementi indistinti in *sovrimpressione*. Il regista ricorre spesso a queste combinazioni di montaggio introducendo, nei momenti più dinamici, pochi fotogrammi neri, bianchi o di cose che in *sovrimpressione* si moltiplicano. Gli effetti che risultano sullo schermo sono appropriati all'impressione. Pudovkin crea infatti in tutto il film delle impressioni attraverso le presentazioni delle cose che l'obbiettivo coglie, scopre ed inventa; ed il montaggio compone con euritmia.

Dopo i dieci fotogrammi del pelo della volpe, ne seguono quattro in cui Mair, ripreso in *primissimo piano stretto*, fissa ancora la mira. In diciassette fotogrammi la volpe in fuga fa una capriola e stramazza colpita.

L'eccezionale pregio della pelliccia della volpe argentata è mostrato dall'obbiettivo: il prezioso pelo s'irradia di luce, palpita carezzevole ed avvolge come al collo di una donna.

Con questa pelliccia la vecchia madre di Mair spera di comprare tanta farina e avere pane tutti i giorni. Un Lama, presente nella capanna, per fugare con gli esorcismi il male del vecchio padre di famiglia, interviene sostenendo che la volpe argentata è un animale sacro, per cui la pelliccia appartiene al Tempio. Egli tenta infatti di far valer subito i suoi diritti ma Mair non esita a lottare a corpo a corpo con il Lama, difendendo il frutto della sua paziente caccia. Il protagonista non esita dunque ad avventarsi contro la sacra persona non temendo la persecuzione; in seguito non temerà di affrontare i bianchi commercianti e i militari poliziotti. Quest'uomo è l'eroe che castiga le ingiustizie, insorgendo con diabolico furore. In verità, le ingiustizie dei bianchi non sono in questo film inumani e feroci. In *Janosik il bandito* di Mae Fric il tema arduo dell'indipendenza nazionale ha accenti fortemente drammatici persuasivi e niente affatto retorici. Pudovkin riesce tuttavia a fare sentire l'incubo che pesa sulla povera gente di Mongolia mediante motivi semplici ma significativi. Nella scena del film in cui Mair osa opporsi alle mire del commerciante Brown, che vorrebbe acquistare la pelliccia argentata a poco prezzo, i molti indigeni accorsi nel negozio fuggono per paura, perchè temono le conseguenze.

Questi indigeni costretti a subire le angherie dei padroni, considerano l'audacia di Mair eccezionale e calamitosa.

Nella scena in cui appare la pelliccia di volpe con pelo argentato alla fiera annuale di Urga, il regista dimostra, in maniera rispondente alle proprie teorie, l'impiego di tipi non attori facendo agire nello stesso tempo attori professionisti. L'espressione di stupore e avidità dei mongoli alla vista della pelliccia argentata, è naturale. Pudovkin racconta infatti in *Film e Fonofilm* che per girare i *primi piani* di meraviglia, ha fatto mettere vicino alla macchina da presa davanti ai mongoli, un'autentica pelliccia di volpe argentata. Il commerciante Brown (impersonato da un attore professionista di cui ignoriamo il nome) mostra invece, per astuzia, non eccessivo interesse. Egli osserva il pelo attentamente, lo palpa, lo soffia; poi getta il nuovo pezzo di acquisto come cosa comune sul mucchio

delle altre pellicce di valore molto inferiore: lo paga con poche monete buttandole sul bancone. Il segretario di Brown, inquadrato dal basso mentre registra gli acquisti, sembra un inquisitore cattivo, indifferente nel segnare le pene alle vittime; ora egli assiste con interesse all'affare della preziosa pelliccia. Il negozio è affollato. Numerosi indigeni sono accorsi ad assistere alla straordinaria vendita. Mair che non ha voluto vendere la pelliccia al mercato per tre giovani cavalli bianchi, in un batter d'occhio conta le monete sul bancone senza toccarle e rimane a guardare fisso il commerciante. Questi rivolto agli altri grida: « Avanti! Chi ha merce da vendere? ». Ma presto egli s'impazientisce e dà un pugno sul bancone perchè Mair non prende le monete. Gli indigeni assistono come sospesi.

Riportiamo dal film la sceneggiatura di questa situazione.

1. (*P.M.*). Il segretario di Brown è rimasto con la mano destra ferma sulla punta del baffo e guarda stupito verso Mair.
2. (*P.P.*). Un indigeno impressionato inghiotte saliva.
3. (*P.M.*). Mair risoluto fissa il commerciante (*Fuori campo*).
4. (*P.M.*). Brown impazientito dà un pugno sul tavolo gridando.
5. (*P.M.*). Mair indignato si slancia avanti.
6. (*P.M.*). Si pone coraggiosamente davanti al commerciante e si china sul bancone con atteggiamento di sfida.
7. (*P.P.P.*). Brown lo fissa sorpreso, tuttavia si domina.
8. (*Part.*). La mano di Mair tiene strettamente il braccio del commerciante.
9. (*P.P.P.*). Brown fa sforzo per contenere l'ira.
10. La mano di Mair tiene ancora stretto il braccio dell'altro.
11. (*P.P.*). Mair parla protestando contro Brown.
12. (*P.P.P.*). Il volto del commerciante esprime ora incontenibile indignazione. Egli viene avanti.

Quest'ultimo quadro conta appena 20 fotogrammi. Segue un altro quadro in cui lo stesso personaggio in *primo piano* si slancia avanti. Un altro régista avrebbe combinata l'azione con un solo quadro, facendo avvicinare all'obbiettivo l'attore dal *primo piano* al *primissimo piano*. Pudovkin invece ha effettuato un montaggio di piani inversi: prima il *primissimo piano*, poi il *primo piano*. Lo slancio in avanti del personaggio risulta molto efficace. L'effetto è dato dai cinque fotogrammi che fanno seguito a quelli del quadro precedente. Invece del regolare avvicinamento di piani, il régista russo ha preferito dimostrare come anche in questo caso si possa raggiungere l'effetto soprattutto con il montaggio.

13. (*P.P.* - *Fotogr.* 5). Brown si slancia in avanti verso l'obbiettivo.
14. (*P.M.*). Mair e Brown, divisi dal bancome, si guardano in cagnesco. Il giovane mongolo in un baleno afferra il commerciante per il collo e lo fa rotare.
15. (*P.P.*). Brown viene scaraventato a terra. Si vedono soltanto le gambe. Uno sgabello vacilla.
16. (*Part.*). La cassa con il denaro cade a terra.
17. (*Part.*). Alcune monete rotolano.
18. (*P.M.*). Gli indigeni presenti alla scena si spingono...
19. (*P.M.*). Altri si affrettano ad allontanarsi dal bancone.
20. (*C.M. dall'alto*). I mongoli corrono verso l'uscita.
21. (*P.M.*). Mair rimasto solo vicino al bancone sta guardingo con movimenti felini.

22. (*P.P. dall'alto*). Il commerciante si dimena a terra ravvoltolato nella propria pelliccia.
23. (*C.M.*). Gli indigeni continuano a correre via.
24. (*P.M.*). Passano davanti all'obbiettivo scappando.
25. (*P.M. dall'alto; l'inquadratura esclude le teste*). I mongoli corrono...
26. (*C.M. dall'alto*). Giungono all'uscita del negozio...
27. (*P.M.*). Si spingono nella fretta di uscire...
28. (*C.M.*). Si precipitano fuori del negozio continuando a scappare per la strada.
29. (*Cont. q.* 22). Brown si dimena a terra nella pelliccia.
30. (*P.P.*). Il segretario rimasto seduto al suo posto guarda ora con occhi dilatati verso il mongolo.
31. (*F.I.*). Mair sta ancora vicino al bancone guardingo come una belva pronto ad affrontare il nemico.
32. (*C.M.*). Gli indigeni continuano a fuggire dall'uscita esterna del negozio...
33. (*C.M.*). Saltano in sella ai cavalli e via di corsa.
34. (*P.P.*). Il segretario abbandona il suo posto...
35. (*F.I.*). Scavalca in fretta il bancone...
36. (*P.P.*). Si slancia contro Mair. I due stretti uno contro l'altro lottano vigorosamente.
37. (*P.M.*). Brown continua a rotolarsi a terra. Ha la testa ancora impigliata nella pelliccia. Riesce a rizzarsi sulle ginocchia.
38. (*P.M.*). Il segretario e Mair continuano a lottare.
39. (*C.M.*). Intanto fuori gli indigeni ancora scappano.
40. (*P.P.P.*). La testa di Mair viene battuta due volte a terra dal segretario che stringe fortemente al collo il mongolo.
41. (*P.P.P.*). Il segretario fa sforzi picchiando la testa dell'altro.
42. (*P.P.P.*). La testa di Mair batte ancora a terra.
43. (*Part.*). La mano di Mair riesce ad afferrare un pugnale dalla cintola.
44. (*P.M.*). Con gesto fulmineo, Mair colpisce il segretario il quale cade. Il mongolo immediatamente fugge.
45. (*P.M.*). Brown finalmente si libera la testa della pelliccia. Chino sulle ginocchia guarda...
46. (*C.M.*). Mair raggiunge di corsa la porta d'uscita, l'apre e via.
47. (*F.I.*). Il segretario rialzatosi in piedi, guarda verso il fuggitivo, si tocca la mano ferita, quindi si precipita in avanti verso l'uscita del negozio con le mani in alto, gridando.
48. (*F.I.*). Egli appare all'uscita del negozio continuando a gridare mostrando la mano ferita.
49. (*C. L. dall'alto*). Nel mercato gli indigeni si affrettano ad andar via.
50. (*C.M.*). Mair scavalca un muro di recinto e continua nella fuga.
51. (*C.M.*). Poliziotti a cavallo attraversano di corsa una strada.
52. (*F.I.*). Alcuni mongoli sono nascosti tra due muri di legno...
53. (*P.P.*). Escono guardinghi.
54. (*P. M.*). Mair è davanti ad un vecchio mongolo che lo esorta a fuggire:
    (*Didascalia*). « Va, fuggi... Sui monti troverai i nostri ».

Si è visto come gli indigeni fuggano per paura prima che Mair ferisse il segretario. Lo stesso protagonista è costretto a fuggire sui monti dove un nucleo di ribelli combatte l'odiato nemico.

Nei quadri della fuga l'uomo è un puntino nero nella sconfinata terra. Il paesaggio ha aspetti di desolazione, macigni, rocce, dirupi, alberi senza fronde. È questo il campo della sorda

guerriglia che da anni l'odio di razza fomenta tra gli indigeni e i bianchi. Mair raggiunge i ribelli proprio in un momento in cui le ostilità hanno luogo. La spietata guerriglia che nel film si vede è un esempio tipico di montaggio di una forte efficacia rappresentativa. Pudovkin raggiunge effetti di dinamismo attraverso un susseguirsi di quadri brevi, brevissimi, fulminei. Mair assiste alla violenta lotta tra un soldato mitragliere ed Istrak, il capo ribelle; indi interviene in favore del mongolo salvandolo da sicura morte. Il ritmo velocissimo dell'azione segna un crescendo drammatico.

Istrak s'impossessa della mitragliatrice abbandonata ed invita Mair ad aiutarlo. L'obbiettivo scorge una testa di soldato appostato col fucile dietro ad una roccia. Seguono due fotogrammi neri con un punto bianco di esplosione al centro. Altri quattro fotogrammi con fumo. Altri cinque nel momento in cui il soldato spara. Sette fotogrammi della canna del fucile cui dalla bocca esce il fumo di un altro colpo. Istrak (*inquadrato in primo piano esclusa la testa*) colpito dall'arma da fuoco lascia cadere il pezzo della mitragliatrice (*13 fotogr.*). La canna della mitragliatrice di nuovo abbandonata (*16 fotogr.*). Istrak si accascia a terra (*30 fotogr.*). Mair lo guarda (*7 fotogr.*). Il capo dei ribelli si tocca sotto l'ascella dove è stato colpito (*23 fotogr.*). Un soldato appostato in una scoscesa mira col fucile (*10 fotogr.*). Un altro soldato in piedi prende la mira per sparare (*19 fotogr.*). Seguono tre fotogrammi neri con una esplosione al centro. Altri tre completamente bianchi trasparenti. Sullo sfondo del cielo, arbusti in secondo piano, il dito indice di una mano indica in avanti (*16 fotogr.*).

Ancora altri tre fotogrammi neri con esplosione. Altri tre bianchi ed uno di fumo. Particolare effetto producono in proiezione questi fotogrammi neri con esplosione e quelli bianchi che danno una visione dinamica dello sparo. Soddisfatto dell'effetto, Pudovkin ne fa ancora impiego: Istrak, nonostante la ferita, aiutato da Mair tenta di portar via la mitragliatrice. Il soldato in piedi prende ancora la mira. Istrak si lascia cadere a terra costringendo anche Mair a gettarsi al riparo. Il soldato fissa ancora la mira. Il ribelle sta con la testa rannicchiata a terra guardando fisso verso il soldato. Questi viene visto in primo piano con effetto di sfocatura, l'obbiettivo è di fronte alla bocca del fucile.

Tra le rocce appare un ribelle, imbraccia con sveltezza il fucile e si china sulle ginocchia. Seguono tre fotogrammi neri con esplosione ed altri cinque con fumo. Il soldato si abbatte a terra colpito.

Pudovkin, maestro del montaggio ha uno spiccato senso della musicalità. Dopo il « vivacissimo » della guerriglia, segue un « allegretto ». I ribelli compiuta l'azione riposano accampati alla sommità di un monte. Mair viene accolto con aperta cordialità. Egli è giunto fin là in groppa ad un cavallo insieme con altra persona che aveva l'aspetto e i vestiti di un maschio, invece è una donna che ora allatta il bambino. I mongoli ridono divertiti per l'equivoco, ride Mair, ride anche la donna. All'« allegro » succede un « grave ». La figura imponente di un ribelle si staglia tra due rocce sullo sfondo del cielo. Mair, la donna e gli altri divengono gravi in volto. Il capo dei mongoli ribelli viene portato su di una barella. Il vento muove i capelli dell'intrepido. Tutt'intorno il paesaggio aspro si sfuma con effetti di flou. Gli uomini guardano immobili il loro capo che annunzia ormai imminente la sua morte ed esorta a combattere ancora contro l'oppressore. In questa

scena è inserito un quadro di una espressione particolare: Mentre il capo esprime le sue ultime volontà, un vecchio mongolo sussurra parole all'orecchio di Mair e tutti e due guardano verso il morente. Questa non è certamente una trovata sorprendente di regia, tuttavia il gesto del vecchio acquista nella scena di cordoglio qualcosa di umano che molto aggiunge al momento drammatico. Sentendo prossima la morte, il capo esprime il desiderio di salutare i suoi uomini. Ad uno ad uno i mongoli si chinano stringendogli la mano. Il paesaggio si sfuma vieppiù. Una mano fedele accarezza quella del morente come la carezza di un bimbo che sta per dormire.

Il film pur essendo muto suscita impressioni sonore, Nella scena della danza, ripresa dal vero nel sacro Tempio di Budda, il sincronismo dei movimenti dei ballerini mascherati con le immagini dei vari strumenti produce il tono e il ritmo della danza facendo percepire il suono.

La regia dimostra inoltre un fine senso di umorismo. Il commerciante Brown proprio nel momento in cui dovrebbe difendersi e far valere la sua personalità, viene presentato invece in una situazione ridicola. Scaraventato a terra tra le pelli, egli non riesce a liberarsi dalla propria pelliccia. Prima che sullo schermo appaia la figura massiccia di Sua Eccellenza il Comandante del corpo di polizia nella Mongolia, l'obbiettivo fa vedere il petto pieno di medaglie mentre la mano ne appunta ancora un'altra. Al cospetto del divino fanciullo, che incarna Budda sulla terra, l'alto ufficiale porta la mano al petto vicino alle medaglie e china la testa in segno di grande venerazione. Il divino fanciullo guarda intorno con occhi curiosi quindi ride. Più tardi un ufficiale giunge trafelato al Tempio. La colonna militare addetta alla requisizione del bestiame è stata attaccata dai ribelli. La grave notizia passa con segretezza tra gli ufficiali presenti alla cerimonia religiosa. Essi si parlano all'orecchio ma si sorridono fingendo compiacimento. Intanto ribelli e soldati combattono accanitamente. Il divino fanciullo continua a ridere stringendo le manine alla vestina, mentre le dita dei piedini nudi si stropicciano. Pudovkin continua a divertirsi facendo ancora dell'ironia. Dopo la cerimonia, il comandante e la moglie nell'interno di un'auto in corsa sballottano uno contro l'altro. Improvvisamente la vettura si ferma. L'eccellenza impugna eroicamente la pistola, la donna si copre gli occhi con le mani. Ma non vi è pericolo. L'automobile è stata raggiunta da un drappello di soldati onde fare buona scorta al loro capo.

Nell'interessante scena che segue, l'umanità di un soldato comandato a fucilare Mair è dimostrata con particolare risalto. Si noti la delicatezza del soldato nei quadri 27 e 29. Egli fa per caricare il fucile ma subito ha l'accortezza di volgere le spalle al prigioniero per non fargli vedere la operazione del caricamento dell'arma per cui il mongolo dovrà morire. La tranquillità familiare nella baracca dei soldati è dimostrata nei quadri 2 e 30. Un soldato dorme disteso bocconi su di una panca, tutto vestito ma senza scarpe, le calze bianche di lana molto vicine all'obbiettivo.

1. (*C.T.*). Nell'interno di una baracca militare. I soldati stanno sdraiati sulle panche. Due giocano a carte. Il soldato X sta mangiando.
2. Un soldato dorme bocconi su di una panca. L'obbiettivo inquadra da vicino le calze bianche di lana ai piedi dell'uomo.
3. (*P.M.*). Due soldati giocano a carte.
4. La rastrelliera coi fucili al completo.

5. (*P.P.*). Il soldato X mangia tranquillamente.
6. (*F.I.*). Dalla porta principale entra un sergente spingendo avanti Mair che ha le mani legate alla schiena.
7. (*Cont. q.* 3). I due soldati si voltano a guardare.
8. (*P.P.*). Anche il soldato X guarda verso il prigioniero.
9. (*P.M.*). I due soldati di prima continuano a guardare.
10. (*P.P.*). Il sergente dice: (*Didascalia*): « Su, ragazzi, c'è un servizio da sbrigare ».
11. (*Cont. q.* 10). Il sergente ha parlato.
12. (*P. P.*). Il soldato X sorride...
13. (*F.I.*). Si alza in piedi e abbottonandosi la giacca viene avanti...
14. (*P.M.*). Si avvicina al sergente che gli dice:

    (*Didascalia*): « Quest'uomo deve esser fucilato...
15. (*P.P.*). Il soldato dimostra amarezza in volto per l'ordine ricevuto.
16. (*P.M.*). Il sergente si allontana.
17. (*P.P.*). Il soldato rimane ancora amareggiato.
18. (*P.M.*). Il sergente va via uscendo dalla porta.
19. (*P.P.*). Il soldato volge lo sguardo verso il prigioniero.
20. (*P.P.*). Mair è impassibile ed immobile.
21. (*Cont. q.* 19). Il soldato si pulisce la bocca con la mano, guardando sempre verso il prigioniero.
22. (*P.M.*). Il soldato si avvicina all'attaccapanni; toglie la bandoliera con fare lento guardando sempre il prigioniero.
23. (*P.M.*). Mair sempre impassibile guarda il soldato.
24. (*Cont. q.* 22). Il soldato con vieppiù calma indossa il pastrano.
25. (*P.P.*). Gli altri due soldati continuano a giocare a carte.
26. (*Cont. q.* 24). Il soldato si frega la fronte, mette il berretto in testa, esce fuori campo...
27. (*P.M.*). Si avvicina alla rastrelliera; prende il suo fucile, fa per controllare il meccanismo di caricamento, interrompe l'azione guardando il prigioniero.
28. (*P.P.*). Mair lo guarda impassibile come prima.
29. (*Cont. q.* 27). Il soldato volta le spalle e completa l'operazione.
30. (*Come q.* 2). Il soldato bocconi sulla panca continua a dormire.
31. (*Cont. q.* 29). Il soldato X passa la cinghia del fucile sulle spalle, infila la pistola nella tasca del pastrano, esce fuori campo...
32. (*P.P.*). Si avvicina al prigioniero, gli dice che bisogna andare. Mair non capisce. Il soldato lo spinge ma senza violenza ad uscire.

Durante il cammino verso il luogo della fucilazione, il regista ci fa assistere ad un altro episodio significativo.

Mair e il soldato camminano per una strada accidentata da continue pozzanghere. Il prigioniero procede indifferente sulle chiazze d'acqua e fango, mentre il soldato fa larghi giri per non bagnare le scarpe. Compiuta la fucilazione, questo soldato d'animo buono ritorna a testa china camminando questa volta lentamente, sulle pozzanghere.

Allorchè giunge il contrordine alla fucilazione, lo stesso soldato ritorna fuggendo nel luogo funesto sperando di trovare Mair ancora vivo.

Fra le carte sequestrate al prigioniero, il comandante della polizia ha trovato l'amuleto in cui era conservato un documento che il Lama aveva perso nella capanna di Mair in seguito alla colluttazione per il pos-

sesso della volpe argentata. La misteriosa scrittura di quel documento dice che il possessore è discendente di Genghis Kan, il grande conquistatore mongolo.

L'ufficiale, non difettando in diplomazia, sfrutta la fortunata scoperta decidendo di dare a Mair le sue prerogative sovrane, onde rafforza la forza del Governo. È un piano meraviglioso secondo gli ufficiali. Mair diventerà un elemento che potranno disporre a loro piacimento, come l'idolo che viene visto in mano di un ufficiale.

La scena più impressionante del film avviene alla vigilia della proclamazione di Mair quale sovrano della Mongolia. Il Comandante e gli ufficiali dello stato maggiore dopo aver fatto visita, escono dalla stanza dove Mair è ricoverato con ogni cura dopo la difficile operazione chirurgica. Nella stanza ci sono l'infermo, l'interprete e tre donne bianche.

1. (*P.M.*) Mair giace su una poltrona. La testa avvolta di bende poggia su di un cuscino. Egli si guarda intorno e fissa...
2. (*Part.*). La bottiglia dell'acqua che è sul tavolo.
3. (*P.P.*). La più giovane delle tre donne guarda verso l'infermo.
4. (*P.P.*). Mair volge lo sguardo verso la bottiglia.
5. (*P.P.*). La giovane donna notando lo sguardo del mongolo guarda anche lei verso...
6. La bottiglia.
7. (*P.M.*). La giovane rivolta alla donna accanto le dice:
   (*Didascalia*): « Vuol bere ».
8. *F.I.*). Le donne tutte tre insieme si alzano...
9. (*F.I.*). Si avvicinano al tavolo su cui è la bottiglia. La giovane empie d'acqua il bicchiere. L'interprete viene a prendere il bicchiere...
10. (*F.I.*) Porta da bere a Mair.
11. (*P.M.*). Le tre donne uscendo dalla stanza si voltano infilandosi i guanti e sorridono guardando verso l'infermo.
12. (*F.I.*). L'interprete lascia il bicchiere nella mano di Mair, esce (*fuori campo*)...
13. (*F.I.*). Con fare cerimonioso accompagna le donne ad uscire.
14. (*P.M.*). Mair rimasto solo guarda due volte verso la porta e due volte il bicchiere che ha in mano; alla fine sta per bere ma ecco che allontana il bicchiere dalle labbra, rovescia l'acqua.
15. (*Part.*). Sul pavimento cade l'acqua ed anche il bicchiere.
16. (*P.M.*). Mair guarda ancora verso la porta, indi fissa lo sguardo verso...
17. (*Part.*). La vaschetta d'acqua coi pesci.
18. (*F.I.*). Mair fa ripetuti sforzi per alzarsi. Egli è ferito anche alla gamba destra e al braccio sinistro. A passi incerti egli va verso...
19. (*Part.*). La vaschetta.
20. (*P.P.*). Mair si ferma un momento guardando verso la vaschetta, indi riprende a muoversi.
21. (*F.I.*). Giunto finalmente vicino alla vaschetta...
22. (*P.P.*). Si china per bere nell'acqua.
23. (*Part.*). La testa fasciata di Mair si riflette nell'acqua.
24. (*P.P.*). Mair viene colto da capogiro, chiude gli occhi, perde l'equilibrio...
25. (*P.P.*). Barcolla indietro...
26. Vacilla.
27. (*Part.*). Il piede a terra si storce.
28. (*Part.*). Un lembo della veste di Mair entra nella vaschetta.
29. (*Part.*). La mano di lui si aggrappa al tappeto del tavolo, scivolando.
30. (*Part.*). Il tappeto e le statuette che sono sul tavolo scivolano ora velocemente.

31. (*P.M.*). Mair si abbatte supino a terra.
32. (*Part.*). La vaschetta cade a terra.
33. (*P.P.*). Mair esamine a terra.
34. (*Part.*). I pesci della vaschetta guizzano sul pavimento.
35. (*Part.*). Un pesce apre la bocca e muove lentamente le pinne.
36. (*P.P.P.*). Intorno alla testa di Mair c'è acqua e pesci.

In proiezione la scena composta di brevissimi pezzi, raggiunge un tono drammaticissimo. Pudovkin creatore di effetti originali, talvolta si esprime in maniera ingenua. Si consideri, ad esempio, la trovata peregrina inserita nella scena seguente: Il commerciante Brown incontra una giovane donna che gli dice con ammirazione: « Dunque, voi siete un ardito cacciatore ». Dopo questa didascalia l'uomo appare sullo schermo e compiaciuto a sua volta dice: « ...Che viene da lontani paesi, signorina ». Ed ecco che si susseguono tre quadri in *campo lungo* di cielo e terra; quindi riappare Brown che vieppiù compiaciuto sorride all'amabile signorina. La famosa volpe argentata viene data in omaggio dal commerciante alla donna. Ma ancora una volta la pelliccia provoca serie conseguenze. Mair, vestito in abito da sera, circondato da un seguito di dame ed ufficiali ossequiosi, riconosce la sua pelliccia e non esita a strapparla dal collo della donna. Anche questa volta la situazione ha un tono grottesco. La donna sviene. Brown furibondo si scaglia contro Mair ma gli ufficiali immediatamente intervengono. Il commerciante indignato grida: « Esigo un castigo esemplare. Questi gialli manigoldi ». Ma il Comandante gli volge uno sguardo severo inflessibile dicendo: « Ed io vi ordino di andarvene subito ». Il *primo piano* di Sua Eccellenza è inquadrato dal basso; alle sue spalle spire di fumo salgono in alto, proprio come le figure sacre viste nel Tempio di Budda durante la cerimonia. L'interprete accarezza Mair, come si suole acquietare un cane ringhioso. L'attore Inkijinoff ha infatti scatti di belva. Nei momenti di collera il suo volto assume un'espressione diabolica, impressionante nella penultima scena che annunzia la fine. Mentre Mair prova i vestiti per la sua incoronazione, un indigeno prigioniero tenta sfuggire al castigo e si rifugia nella stanza dove si trova il futuro sovrano. Il povero indigeno si rannicchia in un angolo come bestia impaurita e sbatte le mani davanti agli occhi come ali ferite di uccello. A tale vista Mair lancia un urlo: è l'annunzio della sua tremenda ira che alfine esplode. La visione dei quadri che seguono è impressionante. Il mongolo si avventa solo contro tutti provocando spavento e distruzione. Gli uomini cadono inorriditi. Le mura crollano. Mair appare un diavolo vendicatore con una sciabola in mano che par di fuoco. In 24 fotogrammi, in un fotogramma alla volta si sussegue il *primo piano* di Mair alla visione della sciabola balenante. L'inquadratura dell'arma è quella che abbiamo notato all'introduzione del film. La sciabola si moltiplica in questa scena finale, in otto lingue di fuoco in sovrimpressione al *primo piano* del mongolo forsennato. Nei pezzi cortissimi l'inquadrature di sfacelo sono oblique, rovesciate, ma senza movimenti di macchina. Abbiamo notato infatti come in tutto il film il regista non abbia fatto fare all'operatore nessuna *carrellata* o *panoramica*, nemmeno un leggero *accostamento*. L'efficacia delle inquadrature, tagliate sempre in funzione di un valore espressivo talvolta pittorico, è dovuta soprattutto al montaggio.

Al culmine della irruentissima azione finale, Mair salta paurosamente

da una finestra brandendo ancora la sciabola di fuoco. Il movimento in basso del salto raccorda per attacco al quadro successivo con il movimento in alto di una colonna di terra sollevata da una granata. Il film si conclude con un crescendo fortissimo. Un'orda di mongoli a cavallo viene come valanga. Dove passa è la distruzione. Gli alberi si piegano e si schiantano. Mair continua a fendere l'aria con la sua sciabola infernale.

EDMONDO CANCELLIERI

IL PONTE DEI SOSPIRI

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Scalera Film - *Produttore*: Michele Scalera - *Direttore di produzione*: Cesare Zanetti - *Soggetto* tratto da un romanzo di Michel Zévaco . *Sceneggiatura di* Tommaso Smith e Mario Bonnard - *Regista*: Mario Bonnard - *Aiuto regista*: Apolloni - *Operatore*: Massimo Terzano - *Fonico*: Cavazzuti . *Musica di* Guido Bonnard - *Scenografo*: Gustavo Abel - *Figurinista*: Domenico Gaido - *Montaggio di* Eraldo d'Aroma - *Interpreti*: Paola Barbara, Mariella Lotti, Elli Parvo, Otello Toso, Giulio Donadio, Luigi Moschini, Dino Di Luca, Nino Crisman, Giorgio Capecchi, Erminio Spalla, Nicola Maldacea, Virgilio Riento.

Rolando Candiano, l'eroe del romanzo popolare del XVI secolo, è impersonato sullo schermo da Otello Toso. Questo giovane, attore proveniente dal Centro Sperimentale di Cinematografia, ha avuto la possibilità di agire davanti alla macchina da presa in una parte di notevole importanza rispetto alle sue precedenti interpretazioni. Egli era apparso in una particina di scarso rilievo nel film *L'ultima nemica* di Umberto Barbaro; in seguito aveva figurato come attore di secondo piano in altri film. Scritturato dalla Scalera gli veniva affidato, dopo un periodo di attesa, un ruolo discreto in *Follie del secolo* di Amleto Palermi. L'incertezza dei produttori e registi doveva alla fine non aver più ragione di dubbio, ma non completamente. Infatti, nel film *Il ponte dei sospiri* la presenza del Toso è forzatamente limitata; tuttavia egli ha dimostrato di essere maturo per creare un personaggio come protagonista. Se Rolando Candiano appare una creatura un po' fredda, il motivo è da ricercare senza dubbio nella recitazione vigile dell'attore il quale è stato educato dalla scuola ad agire davanti alla macchina da presa con semplicità di mezzi; tuttavia nei momenti drammatici la maschera di questo attore raggiunge espressioni fortemente emotive. Ma nella sceneggiatura sono stati limitati i quadri in cui si doveva dare all'attore la possibilità di toccare le note alte dell'espressione.

Rolando Candiano dovrebbe essere il protagonista del film, ma sceneggiatori e regista ne hanno fatto un personaggio che sullo schermo è nominato più volte quale esemplare cittadino veneziano e prode marinaio, desiderato amante dalle donne e odiato dai nemici, mentre allo sguardo dello spettatore virtù e difetti vengono mostrati molto poco. Le azioni del temuto comandante vengono troncate o concluse prima che abbiano dato visione delle particolari ragioni: per cui il protagonista vive dietro le quinte di scene di scarso interesse.

Altra lacuna nella sceneggiatura è nella dimostrazione dell'amore materno doloroso di madonna Imperia (Paola Barbara). Costei, in seguito all'accusa di adulterio emessa dal Consiglio dei Dieci, viene allontanata dalla figliuola. La bambina è affidata alle suore di un convento. Tutto d'un tratto noi vediamo la madre che si dispera, implora, soffre per la figlia che non può vedere. La bambina appare sullo schermo di sfuggita una sola volta, mentre cammina con le altre compagne nel viale del convento. Si ferma di botto a guardare in direzione della madre, stringe le labbra per assumere un'espressione meno sconveniente davanti all'obbiettivo di Terzano. Da dietro un'inferriata, Paola Barbara la guarda con strazio ma francamente non abbiamo percepito minimamente l'emozione per quel sacrificio materno che non è mostrato nel suo divenire, nonostante la buona volontà e le lacrime dell'attrice.

Gli sceneggiatori erroneamente hanno preferito sorvolare, come abbiamo già osservato, su tutto ciò che Rolando Candiano poteva fare come autentico protagonista.

Se avessero elaborato una sceneggiatura in cui Otello Toso apparisse come autentico eroe, *Il ponte dei sospiri* avrebbe almeno suscitato interesse artistico per la recitazione del nuovo attore. L'edizione del film così come è stata presentata non desta veruna profonda attenzione.

La riduzione del romanzo è stata fatta con criteri particolari con la certezza di fare cosa grata agli entusiasti di noti drammoni; non pertanto se l'intelligenza avesse aiutato sceneggiatori e registi avremmo almeno potuto vedere sullo schermo la vita veneziana dell'epoca dei Dogi con garbo, come si conviene insomma al buon gusto.

La ricca scenografia, architettura di diversi stili e confusi, asseconda le mire dei realizzatori desiderosi di appagare gli spettatori esigenti che vanno in visibilio per tutto ciò che è sfarzoso, seppure non risponda a requisiti d'arte. Infatti, frequentissimi sono gli anacronismi; palazzi e chiese di epoche posteriori appaiono in più punti, dando luogo all'impressione che tutto il film sia una mascherata.

Il vecchio attore Maldacea si prodiga a dare alla vicenda un tono piccante rincorrendo cortigiane ed affogando il piacere nel vino. Erminio Spalla, generoso Scalabrino, ha una recitazione onesta; al contrario, Virgilio Riento vuole essere ad ogni costo ridicolo, ma la sua spontaneità ci aggrada meno che nel film *Grandi magazzini*.

Elli Parvo, astuta Armida, merita elogio per il suo fare di donna furba. Mariella Lotti, dolce innamorata di Rolando, dimostra qualche progresso dal film *Io, suo padre* per quanto trucco e illuminazione non le siano sempre appropriati.

Paola Barbara ha avuto invece il beneficio di una attenta opera da parte del truccatore e dell'operatore.

Donadio, Moschini, Capecchi, Di Luca ed altri attori sfregiati in volto e convenientemente truccati sono portati a recitare teatralmente.

TAVERNA ROSSA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Italcine . *Direttore di produzione*: Carlo Della Posta - *Regista*: Max Neufeld . *Soggetto di* Gherardo Gherardi . *Sceneggiatura e dialoghi di* Aldo De Benedetti - *Operatore*: Alberto Fusi - *Scenografia di* Ottavio Scotti - *Tecnico del suono*: Franco Croci - *Montaggio di* Giuseppe Fatigati - *Costumi di* Titina Rota - *Arredamento di* Cesare Pavani . *Aiuto regista*: Raffaele Delago - *Ispettore di produzione*: Giorgio Adriani . *Interpreti*: Alida Valli, Andrea Mattoni, Lilia Dale, Lauro Gazzolo, Umberto Sacripanti, Oreste Bilancia, Erminio D'Olivo, Rita Durnova, Aristide Garbini, Anna Doré, Paola Doria, Ermengarda Kell, Alfredo Martinelli, Livia Minelli, Ernesto Torrini - *Distribuzione per l'Italia*: Industrie Cinematografiche Italiane.

Vi è nel film un personaggio, il marchese Torresi (Lauro Gazzolo) che vittima di un equivoco, involontariamente si presta, ed in buona fede, a risolvere felicemente un imbroglio. Suo nipote, il conte Carlo Torresi (Andrea Mattoni) a motivo di un equivoco è indotto di buon grado a far credere al suo generoso zio che la signorina Susanna Sormani (Alida Valli) graziosa figliola di un proprietario di un grande negozio di fonografi e dischi, è sua legittima moglie.

Tale situazione dà motivo ad altri equivoci che si succedono senza risparmio. Lo zio marchese, buon'uomo, non s'avvede dei pasticci che avvengono intorno a lui in un brevissimo spazio di tempo, ma lo spettatore del film alla fine rimane sovraccaricato dalle trovate che soggettista, sceneggiatore e regista considerano certamente originali e divertenti.

L'umorismo, se affiora in qualche pezzo del film, è tuttavia deprimente perchè intinto di facili effetti il più delle volte ottenuti con un trito linguaggio di immagini e di battute di dialogo.

L'attore Andrea Mattoni si prodiga in particolar modo a suscitare ilarità. Per creare la figura svagata e noncurante del giovane conte che vive splendidamente, grazie ad un assegno mensile dello zio, occupando una villa lussuosa arredata con pessimo gusto, con maggiordomo, ecc., gesticola e fa mimica, male imitando il fare degli attori ame-

ricani, a tutto detrimento della buona recitazione. Oreste Bilancia e gli altri attori agiscono come si conviene ad una commedia impostata in ambienti pseudo mondani con marchesi, conti, ladri, giovani mantenute, padri vecchi morigerati di giorno e donnaioli nei locali notturni, il tutto inserito in una cornice di manierata eleganza con molti motivi di brutte canzoni cantati da Fulvio Pazzaglia.

Alida Valli, brava ed onesta creatura di questa leggera vicenda presta in favore del produttore e del regista le sue qualità d'attrice. In certe scene dimostra però incertezza nel carattere, incertezza certamente dovuta alla direzione artistica della recitazione.

Alla « Taverna Rossa », la signorina Susanna Sormani capita a sedere per equivoco ad un tavolo già prenotato dal conte Torresi. La ragazza mente dicendo di essere la contessa Torresi, ignorando il nome del suo causale cavaliere. Susanna è notevolmente impacciata e l'imbarazzo aumenta vedendo suo padre al tavolo vicino al suo in compagnia di una donnina. È strano quindi che l'attrice avendo giocato bene in questa scena la parte della fanciulla oltremodo preoccupata di trovarsi ingolfata in una situazione equivoca, si passi poi con molta tranquillità il rossetto alle labbra e risponda a suo agio alle domande insidiose dell'intraprendente gentiluomo che siede accanto a lei. Più tardi questa signorina vieppiù inquieta, poichè si viene a trovare a tarda ora in casa di un estraneo, chissà per quale fenomeno psichico, ad un tratto scorgendo un libro lo sfoglia e si adagia tranquillamente su di una poltrona a dondolo. L'incoerenza è di regia oltre che di recitazione.

Fanno mediocre figura in questo film alcune attricette bocciate assurte facilmente ad un lavoro di riguardo.

La fotografia è senza tono; grigia e piatta in molte scene e specialmente nei primi piani, contrastata e cruda in altri quadri.

Ottavio Scotti, vero nababbo architetto, crea anche in questo film ambienti lussuosi laddove si sarebbe richiesto molto meno spazio e molto meno sfarzo.

CAPITANO MOLLENARD
(MOLLENARD)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: C. C. C. Cordiglion Molinier - *Produttore*: Cordiglion . *Regista*: Robert Siodmak . *Soggetto di* O. P. Gilbert - *Sceneggiatura e dialoghi di* Charles Spaak - *Operatore*: Schüfftan - *Musica di* Darius Milhaud - *Scenografo*: Trauner - *Interpreti*: Harry Baur, Albert Préjean, Elisabeth Pitoeff, Pierre Renoir, Gina Manès, Gabrielle Dorziat, Robert Lynen, Dalio, Sergeol, Walter Rilla, Mabib Benglia, Jacques Baumer . *Metraggio*: m. 2450 - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Direttore per la versione italiana*: Franco Schirato - *Distribuzione per l'Italia*: Europa Film.

Il tipico corsaro moderno, protagonista di questo film, è Harry Baur, comandante del « Minotauro » bastimento che naviga nei mari della Cina per conto di una compagnia marittima di Dunquerque. Impersonando il capitano Mollenard, il vecchio attore ha avuto la possibilità di agire davanti alla macchina da presa in maniera ideale alla creazione del personaggio. Nei precedenti film in cui egli è apparso in abiti da società, per piacere a certe donne giovani, i suoi modi non hanno superato la maniera convenzionale. Dando vita sullo schermo alla figura avventurosa del « forban », la recitazione ha avuto notevole risalto nella invenzione. Harry Baur agisce come un autentico lupo di mare con manifestazioni caratteristiche di un tipo audace, inesorabile, sentimentale. In certe scene egli raggiunge un'espressione particolarmente incisiva, come nel momento in cui schernisce e maltratta un giovane emissario schiaffeggiandolo ripetutamente sulle delicate mani di pianista e sulla faccia.

La vicenda narra le ultime avventure del capitano Mollenard, marinaio di grande reputazione negli ambienti pericolosi dell'Estremo Oriente. Dopo un'ennesima impresa insidiosa, svolta con coraggio a Shanghai, il vecchio comandante invano tenta di salvare la sua nave da un incendio provocato forse per vendetta o sabotaggio. Tale disgrazia determina il riposo forzato a terra del vecchio marinaio. Infatti la sua Com-

pagnia di navigazione ne profitta per revocare il contratto di questo capitano ormai troppo in vista, troppo compromettente.

Dall'avventura al dramma familiare: Mollenard è costretto a vivere in casa accanto alla moglie Matilde, freddamente calcolatrice, vendicativa ed unicamente preoccupata della sua rispettabilità. I due figli, Gianni e Maria, sono vittime della madre; la loro gioventù è soffocata, come soffocate le ribellioni del padre. Per costui che ha superato il clima letale dei Mari del sud, l'atmosfera di casa è insopportabile. Ma la paralisi lo abbatte. Anche in queste circostanze dolorose, la moglie esercita crudelmente la sua autorità in famiglia. Ella vigila l'infermo come un'aguzzina; tuttavia i marinai fedeli riescono a portare a bordo del « Minotauro » il corpo del loro amato comandante.

Sulla coperta della sua nave, nella divisa di capitano, Mollenard di faccia al mare livido, muore attorniato dal suo equipaggio, mentre in alto nel cielo nebbioso volteggiano i gabbiani.

Nella sceneggiatura, Charles Spaak ha dato un ritmo adeguato allo sviluppo dell'azione, alternando il tempo largo nei momenti di agguati, pericoli, sofferenze, col tempo vivace incalzante nei punti di contrasti e di risoluzioni. Il montaggio ha realizzato efficacemente il ritmo tracciato dalla sceneggiatura. Nella scena dell'incendio del « Minotauro » il montaggio raggiunge un crescendo impressionante. Con semplicità in talune scene sono ottenuti accenti drammatici. Ricordiamo questa situazione: Mollenard è a letto, vittima della paralisi. Sua figlia, eludendo la vigilanza della madre riesce ad avvicinarsi all'infermo. Questi le affida un bigliettino per il Secondo della sua nave (Albert Préjean). Subito dopo vediamo la fanciulla che entra nel locale dove sono in ozio i marinai del « Minotauro ». All'aiutante del padre, Maria consegna il bigliettino cui è scritto con mano tremante: « Per pietà, datemi un revolver ». Il desiderio di Mollenard di porre fine alle sua dolorosa esistenza è trasmesso incosciamente proprio dalla cara figliuola. Più tardi il Secondo, straziato dal dolore, dà di nascosto l'arma al suo comandante; ma nel momento in cui l'infermo, rimasto finalmente solo sta per compiere il suicidio, la rivoltella scivola da sotto le coltri cadendo a terra ed invano la mano del paralitico tenta riafferrare l'arma distante appena pochi centimetri dalle dita.

Per raggiungere l'atmosfera avventurosa e drammatica hanno particolarmente collaborato Trauner e Schüfftan. Gli ambienti e la illuminazione hanno il potere di creare sullo schermo una realtà che trascende dall'artificio comune.

Come in altri film francesi, anche in questa opera vi sono particolari effetti sonori. Nelle scene di Shanghai, mentre l'obbiettivo inquadra nell'interno di un locale notturno ove la gente trova divertimento, si sente ad intervalli insistente il rombo delle cannonate. Il capitano Mollenard è in relazione anche con generali cinesi per la fornitura clandestina di armi. La visita in quel locale notturno non molto lontano dal teatro di guerra è commentata dalla voce dei cannoni, armi per le quali il comandante del « Minotauro » affronta a viso aperto rischi di ogni sorta. In un'altra scena è il silenzio che crea un effetto singolare. Mollenard e buona parte del suo equipaggio sono in una zona pericolosa di Shanghai battuta dalle mitragliatrici appostate. In seguito ad un grido di avvertenza, cessa il fuoco. L'obbiettivo inquadra quel luogo di macerie, in campo lungo. L'illuminazione notturna accentua il pericolo. Mollenard e i suoi uomini vengono avanti cauti. Non si sente più nessun rumore, nemmeno il passo degli uomini. Il silenzio assoluto nella colonna sonora raggiunge appunto un impressione di natura drammatica che potenzia il tono dell'azione. L'emissario di cui abbiamo già fatto menzione, viene colpito mortalmente alle spalle da Bonneroti (Pierre Renoir). Al colpo dell'arma da fuoco segue immediatamente il clamore nell'interno del Bar Marina ove la gente si diverte smoderatamente. L'emissario appare poco dopo trascinandosi a stento. Il suo volto è stravolto. Gli avventori lo circondano inter-

rogativamente. Egli si abbandona a sedere vicino al pianoforte. Le sue mani martoriate toccano i tasti accennando ad un accordo, quindi reclina la testa per sempre.

Buona la scelta dei tipi che caratterizzano i molti personaggi. Tra gli attori c'è Robert Lynen, il ragazzo « pelo di carota » nel film omonimo di Duvivier. La sua recitazione ha gli stessi accenti di prima. Egli appare nell'età della incipiente giovinezza. Come figlio timoroso di genitori male assortiti anche in questo film agisce con particolare intelligenza.

Lo sviluppo drammatico del film è accentuato, per contrasto, dal tono ironico di certe situazioni: nella scena della visita di un funzinoario vestito in bianco nella stiva del « Minotauro » e particolarmente l'arrivo a Dunquerque dei superstiti della nave: avendo la Compagnia marittima organizzato un'accoglienza con suoni, bande, stendardi e discorsi d'occasione: Mollenard taglia corto alle lunghe noiose cerimonie lasciando tutti in asso, compresa la moglie.

FINISCE SEMPRE COSI'

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Excelsior Film . *Produttore*: Walter Mocchi - *Regista*: Enrique T. Susini - *Soggetto di* Gherardo Gherardi - *Sceneggiatura di* Enrique T. Susini e Darol Fischbacker - *Scenografo*: Salvo d'Angelo - *Musica* di Ezio Carabella - *Operatore*: Arturo Gallea - *Montaggio di* Darol Fischbacker - *Interpreti*: Vittorio De Sica, Nedda Francy, Assia de Busny, Eugenia Zareska, Roberto Rey - *Distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

Enrique T. Susini ha diretto precedentemente in Argentina, il film *La Chimosa* e in Argentina e in Italia, ha allestito spettacoli teatrali: melodrammi e operette. Evidentemente il suo genere preferito è l'operetta. *Finisce sempre così* vorrebbe essere una operetta cinematografica, un film cioè il cui ritmo delle immagini si adegua al commento musicale e non viceversa. Ne sarebbe potuto uscire un film del tipo *Amami stanotte* di Rouben Mamoulian qualora il soggetto fosse più ricco di interesse e il regista fosse più provveduto. Infatti egli dimostra non conoscere la tecnica cinematografica più elementare, la tecnica degli attacchi tra quadro e quadro, molto spesso legati l'uno all'altro da dissolvenze incrociate. Così non accade quasi mai di vedere una esatta relazione tra i piani e spesso gli attacchi sul movimento sono sbagliati. Nei lunghi quadri che divengono necessariamente teatrali si nota tuttavia qualche intenzione, circa il tono che il regista voleva raggiungere. È stato molto aiutato in ciò dall'attore Vittorio De Sica la cui recitazione risulta particolarmente misurata. Da ricordare la sequenza che si svolge in chiesa dove l'organista (De Sica) compositore di musica leggera, nel guardare una ragazza, comincia ad improvvisare all'organo trasformando a poco a poco il ritmo della musica religiosa in musica allegra. L'azione del film si figura in Ungheria. Vi sono parecchi trasparenti nonchè sono inseriti molti quadri desunti da documentari. Il film è perciò, tuttaltro che omogeneo.

VACANZE D'AMORE
(HAVING WONDERFUL TIME)

Paese d'origine: U. S. America - *Casa di produzione*: R.K.O. Radio - *Produttore*: Pandro S. Berman - *Regista*: Alfred Santell - *Soggetto*: *dalla commedia* di Arthur Kober - *Sceneggiatura di* Arthur Kober - *Aiuto regista*: James Anderson - *Operatore*: Robert De Grasse - *Fonico*: John E. Tribbi - *Musica di* Sam Stept - *Direzione Musicale di* Roy Webb - *Scenografo*: Van Nest Polglase - *Costumi di* Darrell Silvers - *Interpreti*: Ginger Rogers, Douglas Fairbanks jr., Peggy Concklin, Lucille Ball, Lee Bowmann, Eve Arden, Dorothea Kent, Richard (Red) Shelton, Ann Miller, Donald Meek, Jack Carson - *Casa di doppiato*: Cinecittà - *Sistema di registraz. per la vers. ital.*: R.C.A. Photophone - *Direttore per la vers. ital.*: Pecori - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Rispetto alla commedia dalla quale è tratto, il film *Vacanze d'amore* ha il vantaggio di poter essere ambientato in quegli esterni naturali che nella rappresentazione teatrale debbono essere ridotti a fondali dipinti o poco più. E, infatti, non appena la protagonista, dattilografa, finito il suo lavoro d'ufficio e preparate rapidamente le valigie,

in mezzo alla confusione creata dai membri della sua famiglia per la affrettata partenza, se ne va nel « tranquillo luogo di villeggiaturpa », il regista pone i suoi personaggi in esterno; vi è folla, movimenti, sole e aria. Senonchè, dati i presupposti industriali di questo come d'altri film americani di produzione corrente, talvolta all'esterno naturale è sostituito il fondo dipinto, il modellino, la miniatura. È ovvio che i tecnici esecutori del film hanno tentato di raggiungere quanto più fosse possibile, l'autenticità ambientale, di tradurre sullo schermo quel luogo di tranquillità che è tutt'altro che tale. In questo senso, convien notare che il movimento della gente, delle comparse, è congegnato con abilità, cosicchè l'effetto voluto, di creare il contrasto tra le premesse (l'annuncio sul giornale che descrive il luogo di villeggiatura) e la realtà, è per buona parte raggiunto. Un regista francese — e ci sovviene l'Allègret di *Il sentiero della felicità* — avrebbe senza dubbio cercato sempre un vero cielo e delle vere case, in campagna e vicino a un lago, avrebbe trovato più spaziosi orizzonti. Tuttavia, come s'è accennato, l'autenticità ambientale di *Vacanze d'amore* è sufficientemente raggiunta specie se si consideri il rapporto tra esterni e interni; infatti, quelle villette dove le giovani impiegate e gli studenti vanno a trascorrere due settimane assieme a qualche persona più anziana, sono curate in tutti i particolari dell'arredamento; altrettanto dicasi dei caratteri dei personaggi che, pur non essendo affatto complessi, contengono degli elementi accuratamente desunti da una realtà che è quella di ogni giorno.

Perchè tale realtà raggiunga la possibilità di servire di spunto ad una vicenda teatrale e cinematografica, è necessario poi che avvenga il fatto; che avvenga, per lo meno, un motivo per cui un giovanotto ed una ragazza si incontrano e si innamorano l'uno dell'altra, dopo essersi, magari, bisticciati. Ma ecco che dopo il primo abbraccio e il primo lungo bacio sotto la luna, sorge l'equivoco: il giovane ha veramente delle intenzioni serie nei riguardi della ragazza? Non bisogna dimenticare a questo punto che gli americani nei film di questo genere, sono sempre quanto più possibile vasti e premurosi nei riguardi di una morale che vuole sempre essere alla base di ogni loro lavoro; perchè, soprattutto, appoggiandosi a tale morale, essi sanno di riuscire più « simpatici » ad un pubblico prudente e benpensante che costituisce il pubblico medio delle sale cinematografiche. Giunti dunque al momento dell'equivoco e del malinteso, la ragazza si stacca dal giovanotto, accettando la corte di un altro giovane, spavaldo e dongiovanni il quale ha affittato, per far presa sulle ragazze del luogo, addirittura una villetta. Ma la ragazza ha intenzione di giocare d'astuzia; e di giocare, infatti, una vera e propria, interminabile partita a dadi col giovane dongiovanni, nella sua villetta, senza che il dongiovanni riesca nemmeno a toccarla; e facendo ella l'ingenua a tal punto da esasperare il giovane il quale non trova di meglio che andare a coricarsi. L'innamorato era sopraggiunto ad un certo punto nella villetta, per fare una scena di gelosia, ritenendo di scoprire la ragazza in fallo, mentre non aveva trovato che due individui intenti ad una partita a dadi. Al mattino seguente, tuttavia la ragazza viene scoperta da una amica del dongiovanni; viene vista uscire, cioè dalla villetta dove, la notte aveva dormito, al tavolo da gioco. L'altra fa la spia, senonchè un affrettato finale, in cui gli uomini si prendono a pugni, conclude la vicenda. Di particolarmente notevole non vi è quindi che una sottigliezza di particolari, certe sfumature psicologiche cui hanno contribuito gli interpreti dimostrando una adeguata comprensione dei personaggi. Nel film sono poi inseriti due piccoli episodi da numero di varietà, dovuti ad uno degli studenti il quale fa un po' il padrone di casa e rappresenterebbe, in certo senso, l'allegrone della compagnia. La fotografia è convenzionale.

Rassegna della stampa

DI CHI È LA COLPA?

Sotto questo titolo che sa di romanzo giallo, come la stessa autrice confessa nelle prime righe del suo articolo, Anna Sterne *su « L'Ora » di Palermo si pone la domanda: come mai il cinematografo invece di andare avanti vada indietro, presentando un fenomeno di rachitismo e di decadenza che è sintomatico in tutti i suoi aspetti.*

In un periodo come l'attuale, nel quale gli osservatori obbiettivi confessano di trovare uno spirito nuovo ed una passione senza precedenti nell'attività di coloro che, sotto qualsiasi forma si dedicano al cinema, una siffatta sporadica voce ci sembra ingiustificata.

Essa afferma:

Incliniamo a credere — dice l'ultimo bollettino ufficiale cinematografico — che il male sia causato non soltanto dalla suaccertata mancanza di serietà, ma anche — fattore più grave! — dalla mancanza assoluta di « passione » da parte di chi esplica le funzioni artistiche applicabili allo schermo, e, anche, — c'è dell'altro — da parte del pubblico che non è più capace di far « tifo » o se lo è, per farlo al contrario! E senza la passione il cinematografo non ce la fa più ad andare avanti. Il cuore non resiste...

Ed inoltre:

Grazie al cielo il nostro è un Paese che strabbonda per far le cose come devono esser fatte, e dunque che è questa storia? Possibile che tutto in Italia va avanti, arte, industria, scienza, e il cinematografo ch'è un po' di tutte queste tre cose messe insieme deve restare indietro? Non ci par cosa che la vada giusta! Perchè il pubblico lo ama il cinematografo. Il pubblico capisce che esso non è più come a un tempo, una fantasia perdigiorno di immagini, di suoni e di colori, ma una manifestazione rappresentativa di vita a cui esso partecipa come in un mondo proprio, una espressione d'arte e di poesia che la sua anima intende ed elegge perchè da essa se ne estrinseca la mirabile commozione del sentimento umano.

Non siamo d'accordo con la Sterne per diverse ragioni.

Bisogna convenire che noi vediamo solamente la selezione dei film stranieri mentre invece, per ovvie necessità, passa sui nostri schermi tutta la produzione nazionale. Le chiare parole del Ministro della Cultura Popolare nella relazione fatta al Duce in occasione dell'inaugurazione del Centro Sperimentale di Cinematografia sono una documentazione precisa di questo stato di fatto e non possono essere passate inosservate all'articolista anche se essa si trova assai lontana dal mondo cinematografico. —

Inoltre domandiamo alla Sterne a quali pubblici si riferisce nel suo articolo perchè ci sembra che il pubblico nostro, per evidenti segni, non ultimi i dati comunicati dalla Società Autori e relativi agli incassi, vada assai numeroso a vedere i film nostri con uno spirito tutto affatto diverso da quello denunciato nell'articolo citato.

Non riteniamo opportuno dilungarci su questo problema. Chi non segue con fede il lavoro dei nostri attori, degli industriali

del cinema e di tutto il personale che collabora alla realizzazione del film non ha secondo noi il diritto di porsi delle domande con spirito di critica acida o disfattista. Uno stile cinematografico o nazionale non si crea in un giorno nè in un anno, ma la fede che anima attualmente i realizzatori non può essere un fattore trascurabile nel giudicare la nostra cinematografia.

PABST ANTICO E NUOVO

Massimo Mida, *sul « Popolo di Trieste » dell'8 gennaio, prendendo lo spunto dal lusinghiero successo di pubblico ottenuto dal film* Giovinette in pericolo (Jeunes filles en détresse) *alla Mostra Internazionale del Cinema di quest'anno, fa una rapida analisi dello stile di Pabst come regista.*

L'autore non si trova soprattutto d'accordo con coloro che vogliono negare un'unità di indirizzi estetici nell'opera di questo grande regista; esso tende a dimostrare come Pabst più che ricercare una formalità esteriore unitaria si sia preoccupato di mostrare la vita dei suoi contrasti e nei suoi attriti più intensi e decisivi, ricordando come non sempre sia possibile al regista di dimenticarsi dell'esistenza di produttori che vogliono imporre i loro interessi, e come sia acuto il contrasto tra il finanziatore e il regista allorchè non esiste tra di essi un punto di contatto comune. Di questo stato di fatto, purtroppo più frequente di quanto non possa sembrare a prima vista, ha indubbiamente risentito Pabst nel suo ultimo film che è da considerare il più distante dal suo clima artistico.

Qui Pabst entra con sicurezza in un ambiente a lui nuovo, fresco, giovanile, che lo porta a convinzioni mai provate per il passato. Il finale di questo film è al lattemiele, come è suppergiù, nei film americani. Cose nuove per il regista della *Tragedia della miniera*: ma potevano queste difficoltà intimorire un uomo del suo mestiere e delle sue possibilità? Comunque è interessante vedere come egli di fronte a questo mondo nuovo, sa ritrovare ogni tanto la sua vena capace di narratore.

Il vecchio Pabst lo possiamo soltanto scorgere nella scena del mancato suicidio della piccola Margot. Nè il nostro regista è rimasto completamente freddo di fronte al problema del divorzio sul quale questo film è imperniato: un problema così vivo e scottante in Francia. Protagoniste del film sono delle ragazze che vivono in una pensione, lontane dai genitori divorziati. Esse un bel giorno, vittime di questo isolamento, sentiranno il bisogno di unirsi e di fondare una lega contro i divorzi. La loro decisa e ferma volontà le porterà perfino davanti al ministro di Giustizia.

In *Giovinette in pericolo* dunque, Pabst si allontana non poco dai suoi film precedenti, nei quali aveva cercato di impostare un dramma etico e sociale (come nella *Tragedia della miniera* che è, a nostro parere, il suo capolavoro), o magari solamente un dramma passionale, tentando sempre tuttavia di giungere alla conclusione del problema che aveva enunciato, e, aiutato dalla sua conoscenza sottile e scrupolosa della tecnica e dei mezzi cinematografici, di dettare addirittura — ove era possibile — una morale alla sua dimostrazione.

In altre occasioni, diversi motivi lo incoraggiarono: motivi picareschi della Londra 1900, con un denso e preciso studio di personaggi nell'*Opera di quattro soldi,* che fu girato in due versioni, tedesca e francese. Esperienza diversa *La tragedia del Pizzo Palù*, in collaborazione con Arnold Frank. Un'altra volta fu la guerra ad ispirarlo: *I quattro fanti* (*Westfront* nel titolo tedesco) è il primo contatto di Pabst con i mezzi sonori. Più tardi, nel 1933, fu incoraggiato di portare sullo schermo, per la seconda volta, chè una prima edizione era già stata realizzata in Danimarca da Doublepatte e Patachon molti anni prima, il *Don Chisciotte* di Cervantes. Ebbe qui la collaborazione di Paul Morand, che si incaricò di desumere e di legare insieme dal capolavoro della letteratura spagnola gli episodi più cinematografici. Come tutti ricordano, in questo film c'è una ricerca minuziosa, talvolta eccessiva, del bel quadro e della bella inquadratura. Anche gli esterni

sono molto curati, e la scena dei mulini a vento è di prim'ordine: una delle cose più belle del film.

Niente più passioni violente e fatali, come nella sua prima tendenza di cui tosto diremo, non più umanità in lotta: questo del *Don Chisciotte* pabstiano è un mondo gaio, allegro: dove ci sono sì le passioni e dove si vive una vita vera, ma il tutto come trasfigurato, portato ad un livello di irrealtà e di pazzia. Ancora una volta si devono però sottolineare la sensibilità e il gusto di questo artista del cinematografo.

Esperienze varie, dunque, che lasciano un poco perplesso chi voglia ricercare una linea di condotta, uno stile, una coerenza di disegno nel regista viennese. Soltanto nei suoi primi film si può scoprire uno sforzo unitario al quale Pabst tendeva diritto, da *Il tesoro* e *Il caso del prof. Mathias* (1923-24) alla *Via senza gioia* con Greta Garbo, a i *Misteri di un'anima,* dalla *Vita di Gianna Ney* al *Vaso di Pandora* e al *Diario di una Perduta,* fino a *Crisi* con Brigitte Helm, che è forse il migliore della serie, Pabst portava sullo schermo un mondo nel quale erano padrone assolute le stragi e le ribellioni; un campo d'azione insomma di un'umanità allucinata, continuamente in preda ad un delirio morboso. Storie di prostituzioni, atmosfere pregne di sensualità e di mistero erano al centro della sua indagine e della sua ricerca.

È il tempo della grande cinematografia muta tedesca, e Pabst, sebbene le sue opere siano tutt'altro che commerciali, trova sempre modo di lavorare. Era forse anche lui un seguace della scuola espressionista tedesca, che in quegli anni incontrava molto favore negli ambienti della letteratura, del teatro e del cinematografo. A questa tendenza pabstiana, appartiene anche, a nostro parere, *Atlantide* (da non confondersi con il precedente di Feyder, che in fin dei conti, pur realizzando un vero cinematografo era un film rettorico e poco sentito, e si valeva di una vicenda strana, morbosa, frutto forse di estetismi letterarii, ed il recente *Mademoiselle Docteur,* che raccontava una vicenda romantica complessa, e dove le cose, la natura avevano — come nelle opere precedenti — un significato non superficiale.

Giovinezze in pericolo, regìa di Pabst, che si vale della collaborazione di Winsloe (sceneggiatura), di Bernard Luc e Bension (dialoghi), di Kelber (fotografia) e di Andrejeff (ambienti), ha come protagonista eccezionale una giovane attrice francese, scoperta dallo stesso Pabst, Micheline Presle, insieme a Luisa Carletti, bravissima attrice di origine italiana, a Jácqueline Delubac, Marcelle Chantal, Marguerite Moreno e André Longuet.

UN PO' DI FANTASIA

Mat. *su « Meridiano di Roma », ritornando sulle parole del Ministro Pavolini che quello di cui deve nutrirsi il cinema italiano, se vorrà raggiungere il primato, è la disciplina, la fantasia e l'intelligenza, espone il suo pensiero nei riguardi della fantasia cinematografica.*

Che cosa significa questo appello alla fantasia? Vuol dire forse che per fare un buon film è necessario creare dei fatti nuovi, mai rappresentati, originali? Noi non lo crediamo e tenteremo di dimostrarlo.

I motivi sui quali si poggia la cinematografia sono nè più nè meno quelli sui quali vivono da secoli il teatro e la letteratura, nè possono mutare o moltiplicarsi all'infinito; potranno cambiare le situazioni, le azioni dei personaggi e le loro parole, lasciando però immutato il risultato. Ciò non ha impedito e non impedisce ai veri artisti di creare delle autentiche opere d'arte, lavorando su canovacci anche logorati dall'uso ma facendo scattare la molla della loro fantasia, che consente di far apparire nuovo e originale ciò che non è e non potrà mai essere. Dunque quello che conta è il modo di trattare la materia, lo spirito che vi si infonde, più della materia stessa; e nel cinema tutto ciò è più facilmente raggiungibile perchè si hanno a disposizione dei mezzi d'espressione veramente d'eccezione.

Questi concetti espressi dall'autore rispondono indubbiamente ai caratteri sui quali il cinema si basa e siamo pienamente d'accordo che per ottenere un buon film non è assolutamente necessario sforzarsi di inventare fatti nuovi di zecca ma che basta che nella sua narrazione l'autore del soggetto e soprattutto il regista, che è in definitiva colui che dovrà raccontarlo agli spettatori, vi abbiano immesso quel calore, quell'inventiva, quell'originalità che sole provengono dalla fantasia dell'uomo d'ingegno. Ciò su cui dissentiamo è l'affermazione che lo spunto che ha dato origine ai capolavori dello schermo non è mai stato originale, almeno nel senso che si dà comunemente a questa parola.

Non riusciamo a comprendere quale sia il significato comune della parola originale; *ci sembra tuttavia che quasi tutte le opere citate abbiano, in un modo o nell'altro, questo carattere di originalità perchè basate proprio su un senso particolare e caratteristico di sentire la vita nelle sue espressioni universali. E quel che dice il* Mat. *a commento avvalora appunto la nostra affermazione.*

Lo spunto che ha dato origine ai capolavori dello schermo non è stato mai originale, almeno nel senso che si dà comunemente a questa parola; la maggior parte delle volte si trattava anzi di una netta derivazione da opere già note in altri campi, quali la letteratura e il teatro, che il regista aveva saputo interpretare in modo nuovo e basato su di una conoscenza profonda della materia e un senso tutto particolare di *sentire* i sentimenti universali della vita. Sono nate così opere come *Nostro pane quotidiano* e *Folla* di King Vidor, *L'uomo di Aran* di Flaherty, *Le luci della città* di Charlie Chaplin, *Sotto i tetti di Parigi* di Clair, *Delitto senza passione* di Ben Hecht e Ch. Mac Arthur, *Winterset* di Santell, *Alice Adams* di Stevens, *Pepe le Moko* di Duvivier, *Le sei mogli di Enrico VIII* di Korda, *Alba tragica* di Carné, *Gli uomini che mascalzoni* di Camerini.

Abbiamo nominato così a caso quei film che ci sono venuti alla mente, senza voler dare a questo elenco alcun significato categorico e ortodosso di premiazione da concorso. Questi registi hanno creato ognuno nel suo genere dei lavori degni di restare nella storia della cinematografia mondiale, e i mezzi a loro disposizione erano alla portata di tutti gli altri; il che significa che la loro poesia è entrata dalla porta comune perchè tutte le strade sono buone per lei, purchè sia chiamata.

È giusto invece dire che:

È sempre con un intimo senso di sfiducia che ascoltiamo le notizie di realizzazione di film tratti da quelle opere di cui conosciamo la consistenza poetica, tipo *Le due orfanelle*, *Il ponte dei sospiri*, *Il fornaretto di Venezia*. Questi sì, bisognerebbe evitare, perchè è raro che si trovi un uomo talmente geniale che riesca a fare dei buoni film con un simile spunto.

Per il resto, ci si affidi all'intelligenza e alla fantasia dei registi che abbiano vere capacità realizzatrici e vedremo i risultati più soddisfacenti. Gli esempi non mancano: se leggete il romanzo di Mr. Deed capirete perchè Capra è considerato uno dei più intelligenti e sensibili registi d'America, e basterà solo un momento riflettere sui fatti narrati ne *Le jour se lève* per apprezzare Marcel Carné.

Concludendo si può affermare che quello che ci necessita oggi più che mai è un po' di fantasia da parte dei nostri registi, quella fantasia che deve spingere a saper raccontare le loro favole con intelligenza e buon gusto, infondendogli vita e calore, cuore e poesia; e non diteci che questo è solo mestiere, perchè in questo caso, scoraggiati, dovremmo abbandonare con tristezza la penna.

BIBLIOGRAFIE DEL CINEMA

Umberto Barbaro *su «* Cinema *» n.* 86 *si interessa della letteratura che riguarda la cinematografia nei suoi aspetti tecnici, estetici e critici. L'articolo, assai interessante, è la documentazione esatta del lavoro che attraverso un quarantennio hanno espletato*

i teorici ed i tecnici del cinema per far assurgere questa tecnica ad espressione d'arte. Documentazione tanto più interessante in quanto non trascura, come spesso avviene in lavori consimili, l'apporto degli studiosi italiani che è stato considerevole soprattutto in considerazione del fatto che la cinematografia ha avuto proprio da noi l'impulso più fattivo.

L'autore, dopo aver fatto rilevare come sarebbe assurdo far rientrare in una bibliografia tutto quel complesso di opere attinenti la tecnica generica quali ad esempio quelle relative all'ottica, all'acustica ed alla sensitometria, dichiara di soffermarsi, in questi suoi appunti, solo sulla bibliografia del cinema considerato come fattore artistico.

I primi tentativi di dare al film una valutazione estetica sorgono in Italia, in Francia ed in Svezia, i primi paesi del mondo che abbiano avuto una produzione cinematografica fiorente e nei quali si siano affermati e messi in opera quegli impieghi particolari delle risorse tecniche, che hanno dato alla espressione cinematografica il carattere di linguaggio artistico. In Italia, già nel 1913, S. A. Luciani si sforzava di intendere quanto di specifico ci fosse nel cinematografo e nello stesso anno, un altro italiano, scrittore di lingua francese, Ricciotto Canudo, affermava il film come arte distinta dalle altre, delle quali tentava una classificazione originale. Il cinema per lui era dunque una nuova, la *settima arte*.

Il regista svedese Urban Gad, noto anche per la sua influenza sugli esordi della Garbo, e per avere diretto alcuni film interpretati dalla moglie, Asta Nielsen, che fu, come è noto, una delle più grandi attrici che abbia avuto il cinema in quei tempi, pubblicò presto un libro su *Il film, i suoi mezzi, i suoi fini*, in cui però il carattere divulgativo prevale su quello estetico-critico.

Nel 1913 in Germania l'Altenloh pubblicò un saggio, ancora oggi molto citato, su *La sociologia del cinema* (Jena 1913) in cuni gli aspetti ed i riflessi sociali, come dice il titolo stesso, prevalgono su quelli estetici.

. . . .

È in Francia che sorge una più elevata e più critica trattazione del film: Louis Delluc, direttamente influenzato dal Canudo, che può dirsi iniziatore del movimento avanguardistico francese, pubblica, dal 1919 al 1921, una serie di scritti e di libri sul cinematografo e contribuisce a lanciare la parola, forgiata dal Canudo, « fotogenia », raccogliendo, sotto questo titolo, alcune novelle.

In America, frattanto, il cinema era già noto come fatto artistico nella gloriosa fucina di Mack Sennett e per le opere, se pure pletoricamente retoriche, ricche di trovate cinematografiche, di Griffith che, dallo studio degli italiani, aveva desunta quella tecnica dell'espressione artistica cinematografica che i suoi film dovevano rendere popolare in tutto il mondo.

È a Griffith che si devono alcuni importanti saggi sulla natura del film, mentre, nel 1925, sua moglie pubblicava un libro di ricordi storicamente assai interessante: *Quando il cinema era giovane*. Il germe seminato in Francia dal Canudo e dal Delluc doveva produrre frutti eccellenti, concretatisi in una riflessione estetica, più matura e più solidamente radicata e materiata di esperienza, per opera di quella schiera di scrittori e di registi che si vuol designare come avanguardisti (Epstein, Jean Tedesco, René Clair, Marcel l'Herbier, Abel Gance, Moussinac, Germaine Dulac, Feyder) e che nell'immediato dopo guerra, hanno sostituito, anche nella produzione, la prima schiera di direttori artistici ormai scaduti ad un livello bassamente commercialistico. Nonostante il carattere spesso oltransistico e paradossale dei manifesti, dei programmi e delle estetiche avanguardistiche, essi hanno l'indubbio merito di costituire, nel loro complesso, una preziosa indagine e quasi un catalogo dei mezzi tipici e specifici dell'arte del film.

Questo movimento si vuol chiamare francese, benchè abbia avuto una più o meno diretta origine dal *Manifesto del cinema futurista* di Marinetti, che è del 1916; e benchè sia riflesso di uno stato l'animo dif-

fuso e di vasta irradiazione e risonanza che ha prodotto correnti ed indirizzi simili anche in altri paesi: in Germania ad esempio, dove è rappresentato dal brillante teorico ed interessante regista Hans Richter, autore, nel 1919, di una *Drammaturgia del Film* e del piacevole atlante polemico *Avversari del film di oggi, amici del film di domani*.

Quella che può dirsi la più rigorosa e densa trattazione estetica del film muto rimane però senza dubbio il primo libro di Béla Balàzs *L'uomo visibile* (Vienna 1924). In esso, definitivamente scomparso ogni aspetto meramente divulgativo ed ogni positivistico tentativo di distinzione tra le arti, il cinema è affermato come valore estetico, non solo per le sue possibilità formali, ma anche, intuizione particolarmente geniale, per la novità ed esclusività del suo contenuto, quando sia un contenuto prettamente cinematografico. Il cinema è una rivelazione del cosmo e dell'uomo in particolare, cosicchè ce lo rende per la prima volta visibile.

L'importanza del *primo piano*, e del variare delle *inquadrature*, mediante le quali il regista « guida l'orecchio dello spettatore », sono in questa opera del Béla Balàzs definitivamente affermate. Ed è principalmente per questo suo aspetto che l'opera, tradotta in russo l'anno successivo della sua pubblicazione, influì su alcuni registi russi ed in particolare sul Pudovchin, che faceva allora, con Culiesciof, le sue prime armi.

È a Pudovchin che si deve, nel 1926, il pregnante e limpido trattato sul soggetto e la regìa, pubblicato in Italia sotto il titolo Film e fonofilm (Roma 1935), nel quale si affermano alcuni principi che debbono poi divenire canonici per i cineasti di tutto il mondo: il *tema*, ovverosia la necessità di un contenuto concettuale in ogni film; il *materiale plastico*, traduzione del tema e del racconto destinato a dimostrarlo in elementi visivi e fotografabili; *l'idealità di tempo e di spazio* nel cinema, per opera dell'inquadratura; il *cinema senza attori;* il *montaggio* considerato « quale base estetica del film ».

Eisenstein, un altro campione della scuola russa, nei suoi *Principi della forma cinematografica* tentò un'estetica idealistico. hegeliana del cinematografo, affermando il film « quale rappresentazione di un conflitto in un'idea » e sostenendo la forma dialettica del montaggio, il cinema senza attori, negando, o riducendo di molto l'utilità della sceneggiatura e, infine, lanciando all'avvento del *sonoro*, con Pudovchin ed Alexandrof, il « manifesto per l'*asincronismo* », che fu la più pronta e felice intuizione delle nuove possibilità di cui la tecnica, nel suo sviluppo, veniva a dotare il cinema.

Nel 1928 S. A. Luciani, raccoglieva la somma delle sue esperienze, nell'interessante *Antiteatro* nel quale le sue prime notazioni tentavano organarsi in una visione sintetica.

L'avvento del sonoro crea tutta una letteratura pro e contro questo tipo di film.

Tutto l'avanguardismo francese misconosce l'importanza delle nuove scoperte; cui si schierano contro, in Italia, Pirandello, A. G. Bragaglia e il giovane Alessandro Blasetti, che s'era fatto Paladino della rinascita, coi giornali *Lo Schermo, Lo spettacolo, Italia e Cinematografo*, nei quali dovevano comparire scritti della nuova leva di cineasti italiani: Alessandrini, Serandrei, Solaroli, Medin, Comin, Lazzarini, ecc.

Blasetti scrive nel 1932 a Roma un libriccino di carattere popolare *Come nasce un film*.

Bontempelli invece, fondatore del primo Cineclub italiano, intravvide presto l'importanza e gli sviluppi del film sonoro: *Note sul parlato* (*Gazzetta del Popolo*, 30 dicembre 1930).

È contrario al sonoro anche l'Arnheim, che pubblica nel 1932, in Germania, il grosso volume *Film come arte* che, tradotto in estratti in italiano (Roma 1932), in inglese (Londra 1933) doveva influire largamente sulle correnti estetiche cinematografiche di quegli anni e ispirare direttamente *La grammatica del film* (Londra 1935 - ed. it. Roma 1939) di Raymond Spottiswoode.

L'Arnheim sostiene che la limitazione della capacità a riprodurre la realtà costituisce il campo in cui può esplicarsi la fantasia artistica dei registi. Queste limitazioni di capacità sono dunque i « valori differenzianti » il film dalla realtà. In base a questa teoria, che l'Arnheim ha ribadito nel suo recente saggio, scritto in italiano e pubblicato su *Bianco e Nero*, « Il nuovo Lacoonte » (Roma 1938), ogni progresso della tecnica ed ogni riduzione dei limiti nella capacità a riprodurre la realtà costituisce un progressivo restringersi della possibilità artistica del film. Egli si schiera quindi contro il sonoro, il colore e la stereoscopia.

Béla Balàzs, nel suo libro *Lo spirito del film*, scritto a sette anni di distanza dal suo primo, cioè nel 1932, afferma la necessità di un decisivo cambiamento di rotta e costruisce una teoria del fonofilm, che è certamente fra le migliori cose che si sia scritto in materia.

Eugenio Giovannetti, in Italia, pubblica un saggio squisitamente discorsivo e piacevolmente ricco di varii riferimenti culturali, *Il cinema e le arti meccaniche* (Palermo, 1930); e il novelliere Mario Soldati, di poi divenuto regista, dà alle stampe nel 1925 a Milano, sotto lo pseudonimo di Pallavera, il suo scritto *24 ore in uno studio cinematografico* di carattere descrittivo-divulgativo, mentre nello stesso anno Luigi Chiarini pubblica a Roma, sotto il titolo *Cinematografo* una serie di scritti polemici e di natura solidamente critica; scritti preceduti da un'interessante prefazione di Giovanni Gentile che, con rigore filosofico, mostra le possibilità artistiche del film nel superamento espressivo della sua tecnica meccanica. Anche le ricerche storiche suscitano ormai un vivo interesse negli studiosi, per opera del Rotha *Il film fino ad oggi* (Londra, 1929), *Il film documentario* (Londra, 1930), *Celluloide* (Londra, 1931), dello Charensol *Panorama del cinema* (Parigi, 1930), del Margadonna *Cinema ieri ed oggi* (Milano, 1932), del Bardèche e del Brasillac *Storia del cinema* (Parigi, 1935), del Vincent *Storia del cinema* (Brusselle, 1939) e del Pasinetti *Storia del cinema dalle origini ad oggi* (Roma, 1939).

Attualmente il gruppo più compatto e progredito di scrittori cinematografici è forse l'Italia ad averlo, nella schiera che fa capo alle edizioni della rivista *Bianco e Nero* che, insieme a *Cinema*, sostiene e promuove il film come arte.

SCENOGRAFIA DEL CINEMA

A. S., *su « Rivoluzione » del 5 febbraio, considera l'apporto tecnico ed estetico dello scenografo nel cinema. Dopo varie considerazioni sulle possibilità delle costruzioni in interno e sull'efficacia della ripresa in esterno, che offre un campo immenso di esplorazione per la macchina da presa, l'autore tende a dimostrare come l'opera dello scenografo sia in taluni casi essenzialmente creatrice e quindi da considerare come parte integrante del film alla stessa guisa della musica o del ritmo dell'azione stessa. Questa affermazione ci sembra sensata ed è contenuta nel limite più vasto di collaborazione, entro il quale deve essere concepita e realizzata una produzione cinematografica che voglia raggiungere finalità artistiche.*

L'autore considera dapprima l'opera del regista che si sostituisce allo scenografo nella concezione di costruzioni ambientali, concepiti solamente per l'azione più che per il contenuto di essa.

La ricostruzione invece di esterni già esistenti, ha dato luogo a un vezzo, secondo noi errato, che ha preso piede soprattutto in Francia. Se lo ammettiamo nei film storici, lo respingiamo senz'altro per i film d'arte. Tuttavia questo mezzo è stato seguito e con rara intelligenza da Réné Clair nel film *Per le vie di Parigi*.

L'ambiente miserabile del quartiere popolare di Parigi è ripreso quasi in maniera documentaria, ma con senso poetico. Non solo, ma l'azione e il contenuto del film non potevano avere altro inquadramento scenico più puro di quello reale di Parigi. Ma, se anche gli esterni di Clair riproducono

esattamente i quartieri di Parigi, l'illumina. zione di essi è completamente irreale e fan. tastica. La creazione dei volumi è affidata esclusivamente alle luci, almeno nelle scene di sera. In questo caso il vero scenografo è il regista, e quindi possiamo anche da questo lato comprendere come in questo film ci sia quella unità quasi perfetta fra contenuto ed espressione visiva di esso. Del resto, nei film di Flaherty, che si compiace di ritrarre solamente dal vero, la intelligentissima scel. ta degli esterni reali fa del regista uno scenografo.

Considerando invece lo scenografo come creatore vengono riportate alcune giuste de. duzioni sull'opera dello scenografo che non può essere limitata all'esecuzione materiale di un lavoro, come può esser fatto da un operaio specializzato ma piuttosto estesa alla concezione di ambienti adeguati e legati al. l'azione come è avvenuto per i film: L'opera dei quattro soldi, A me la libertà, Vicino alle stelle, Il bandito della Casbah, Pel di carota, E adesso pover'uomo.

Noi crediamo perciò che lo scenografo deve costruire la scena solamente in rapporto all'azione del film, pur servendosi quando lo voglia di elementi reali; come del resto fa l'architetto, quando per esempio, debba progettare un edificio. Egli si serve di elementi e complementi già usati da altri, che compone e dispone però secondo il proprio gusto e la propria immagi. nazione, in rapporto alle necessità della vita che si deve svolgere nell'edificio stesso. E non per questo neghiamo a un architetto l'invenzione e il momento particolare che lo hanno spinto a creare « artisticamente » e non soltanto « tecnicamente » la sua opera.

Crediamo perciò fermamente che, siccome il film è nel suo complesso un'opera d'arte, i suoi elementi costitutivi fondamentali, e cioè azione, ambiente, musica e dialogo, debbano essere elementi d'arte. Il mestiere è ammesso, anzi è necessario, ma soltanto per ciò che riguarda la tecnica della fusione visivo-sonora, dei quattro elementi principali.

Infine l'autore accenna alle possibilità de. rivanti da una buona distribuzione delle luci, senza la quale è impossibile ottenere la prospettiva ed i valori tonali necessari ad un inquadramento sincero dell'azione filmata.

Gli errori della disposizione delle luci, per ora inevitabili, hanno condotto a una illuminazione di maniera, che invece di ottenere nel film l'ambiente desiderato, conduce a una esagerazione retorica e falsa, che nulla ha a che fare con l'arte.

Infatti essa non è che una ricerca di effetto. Questa maniera, che è dei tedeschi di qualche anno fa, ma soprattutto dei francesi ha portato a delle aberrazioni visive, perchè altro nome non sapremmo dare, che hanno avuto la più forte applicazione in *Delirio*, di Allegret. In questo film l'ambiente da drammatico è diventato truculento e falso, e soprattutto teatrale. Una simile facile ricerca dell'effetto abbiamo anche in *Alba tragica*, in alcuni degli esterni, in cui l'errore delle luci è certamente voluto, secondo la grammatica di Clair. Ma al giovane Carné o ai suoi collaboratori, manca certamente il senso della misura di Clair o di Pabst o dello stesso Feyder.

Un errore invece della scenografia costrui. ta si può in parte correggere con le luci, quando queste siano usate con tecnica e con gusto.

Ma, per tenerci in casa nostra, le scene false e inadeguate all'azione del film *Traversata nera*, non sono state salvate affatto dalla disposizione delle luci.

Ultimamente ci ha rallegrato molto *Montevergine*, in alcuni ambienti, in cui la semplicità e la mancanza di retorica, facevano degli ambienti stessi delle oasi nella produzione sabbiosa di questi tempi.

Bibliografia del Cinema

(Continuazione del num. precedente)

Eastman F.: *What's wrong with the Movies?* (in « Homiletic Rewiew », 1933, pp. 175-79).

Eaton Walter: *Class-consciousness and the « Movies »* (in « Atlantic Monthly », 1915, pp. 48-56).

Ecclestone J.: *The Cinema* (in « Nineteenth Century », 1923, pp. 634-39).

Eckardt H. v. und Wolffsohn: *Jahrbuch der Filmindustrie* (1930).

Eckert Gerhard: *Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hoerspiel. Neue deutsche Forschungen abt.* (in « Neuere Literaturgeschichte », Bd. 6 Berlin, 1936).

— *Der Ton im Film* (in « Die Literatur », 36 Jahrg. Heft. 3 ss. 151 ff.).

Eckstein Ernst: *Deutsches Film- und Kino-Recht* (Mannheim, 1924).

Eddy R.: *The Movies as a Factor in Public Education* (in « Education », 1934, pp. 306-7).

Edelson Z. A. i Filippof: *Porfsaiusi i isscustvo* (Leningrad, 1927).

E. F. P.: *Vademecum del cinematografista* (Parte I: *Estratto delle disposizioni riguardanti la cinematografia.* - Parte II: *Costruzione, impianti elettrici, illuminazione, esercizio locali, spettacoli*) (1927).

Eger Lydia: *Kinoreform und Gemeinden* (Dresden, 1920).

— *Der Kampf um das neue Kino* (Monaco, 1922).

Eisenstein S. M.: (in « Wiadomosci literckie », n. 229, maja, 1928).

— *O forme szenaria* (in « Biulleten Berlinscovo Torgpredstva », 1929, nn. 1-2).

— *Quand S. M. Eisenstein parle en Sorbonne* (in « Paris et le Monde », n. 2, Mars, 1930).

— *Les principes du nouveau cinéma russe* (in « Revue du cinéma », 9 april 1930).

— *La ligne genérale ou la lutte pour la terre* (in « Revue du cinéma », n. 14, 1930).

— *The principles of Film Form* (traslated by Ivor Montagu, in « Close Up », vol. VIII, n. 3, 1931).

— *Principi della forma cinematografica* (trad. U. Barbaro, 1932, in « Italia Letteraria »).

— *Los principios del nuevo cinema ruso* (in « Nuestro Cinema », 1933, nn. 8-9, pp. 105-9).

— *Sriedniaia is trech* (1924-34) (in « Sovietscoe Kino », nn. 11-12, st. 54-83, 1934).
— *Soggetto e sceneggiatura* (trad. di U. Barbaro, in « Italia Letteraria », 1935 e in L. Chiarini e U. Barbaro, « Problemi del film », Roma 1939).
— *Drehbuch? Nein Kinonovelle* (in « Kampf um die Erde » cfr.).
— *Der Kampf im di Erde: die Generallinie* (Berlin).
EISENSTEIN, PUDVCHIN, ALEXANDROF: *Saiavca* (in journ. « Sgisn isscusstva », 1928, XXXII).
— (lo stesso in ingl.) (in « Close Up », 1928).
— (parte dello stesso in fr.) *Le cinéma sonore et le réalisateurs russes* (in « Cinéa-Ciné », n. 149, 1 février 1930).
ELLIOT ERIC: *The Anatomy of Moction Picture Art* (Territet, 1928).
ELLIOT W. J.: *How to Become a Film Actor* (London, 1917).
ELLIS CARLYLE: *Art and the Motion Picture* (in « Annals of the American Academy of Political and Social Science », 1926; pp. 54-57).
ELLIS DON CARLOS: *Motion Picture in Education* (New York, 1923).
ELSTON L.: *What is new in Movieland* (in « Canadian Magazine », 1932).
ELSTEN L.: *The What and the Why of Movies Consorship* (in « Canadian Magazine », 1933).
ELTON ARTHUR: *Why Areoplans Fly* (London, 1937).
EMERSON JOHN: *Breaking into the Movies* (New York, 1921).
EMMERMANN K., SEERBER G., KONRAD WALTER: *Kurble. Ein Lehrbuch des Film-sport* (herausg. bn. Andor Krasna Kraus, Halle, 1929).
ENGELBRECHT K.: *Kinokultur, Kritische Gaenge durch die Gegenwart* (Leipzig, 1923).
ENGL J.: *Der toenende Film* (Brunswick, 1927).
EPSTEIN JEAN: *Le cinéma* (Paris, Ed. La Sirène).
— *La poésie d'aujourd'hui* (Paris, 1921).
— *La mort et le cinéma* (in « Cinéa-Ciné », 1929).
— *Bilan du Film muet* (in « Cinéa-Ciné », 1931).
ERENBURG I.: *Traumfabrik* (Berlin, 1931).
— *L'usine des rèves* (Paris).
ERITH U. D. C.: *Education committee. The Effect of War Films on Child Opinion (Report of on Investigation)*. (London, 1935).
ERNST L. MORRIS and LORENTZ PIERRE: *Censored: the private Life of the Movies* (New York, 1930).
ERVINE ST. JOHN: *Talkie-talkies* (in « Spectator », 1928, pp. 681-82).
— *The Cinema and the Child* (in « Fortnightly Rewiew », 1932, pp. 426-43).
— *The Alleged Art of the Cinema* (Shrewsbury, 1934).
ESENWEIN J. B. and LEEDS A.: *Writing the Photoplay* (Springfield, Mass. 1913).
ETNA GIACOMO: *Cinematografo tedesco di oggi* (in « Quadrivio », 10 nov. 1933).
EULDERINK FR.: *Wij Filmen* (Bleemendaal, 1932).
EVANS M.: *The Movies and the Higbrows* (in « Bookman », 1928, pp. 533-37).

FACTOR MAX: *Fabbrica del volto* (in « Cinema », 1936, II).

FAIN GÄEL: *Une industrie intellectuelle* (Paris, 1928).

FARQUHARSON J.: *Picture Play and How to Write them* (London, 1916).

FAURE ELIE: *The Art of Cineplastics* (traslated by W. Pach, Boston, 1923).
— *Du fium muet au parlant* (in « L'Illustration », 1929, pp. 447-49).
— *Cinéma* (in « Le rôle intellectuel du cinéma », Paris, 1937).

FAWCETT L'ESTRANGE: *Film: Facts and Forecasts* (London, 1927).
— *Die Welt des Films* (Für die deutsche Ausgabe frei bearb. und erg. von C. Zell und S. Walter Fischer, Wien, 1928).
— *Writing for the Films* (London, 1932).
— *Problems of the Film Story* (in « Saturday Rewiew », 1933, pp. 480-81).

FERDINAND F.: und BIELIETZ E. F.: *Wie werde ich Kinodarsteller?* (Wien, 1916).

FERGUSON O.: *Artist Among the Flickers* (in « New Republic », 1934, pp. 103-04).

FERNANDEZ CUENCA CARLOS: *Fotogenia y arte* (Madrid, 1927).
— *Historia anedoctica del cinema* (Madrid, 1930).

FERRI PISANI: *Le cinéma americain* (in « L'art Cinématographique » VII, Paris).
— *Au pays du Film* (Paris, Plon, 1923).

FERRIERI ENZO: *Scenotecnici del Cinema alla Mostra di Como* (in « Scenario », 1936, n. 11).

FESCOURT HENRI: *Le cinéma des origines à nos jours* (Paris, 1932).

FEYDER, ZIMMER, SPAAK: *La Kermesse Héroique* (Roma, 1938).

FIELD M. and SMITH P.: *Secrets of Nature* (London, 1934).

FILIPPOF BORIS: *Kino v rabocem clubie* (Moscvà, 1926).

FINEGAN T. E.: *An Experiment in the Development of Classroom Films* (in « The General Science Quarterly », 1928).

FINGER WILLY: *Deutschkunde und Kinodrama* (Berlin, 1912).

FISCHER WALTER: *Das belebte Bild* (Wien, 1931).

FISCHER und LICHTE: *Tonfilm-Aufnahme und Wiedergabe nach d. Klangfilmverfahren (System Klangfilm Tobis)* (Berlin, 1931).

FLAHERTY M. R.: *Sentimentality and the Screen* (in « Commonweal », 1934).

FLAHERTY FRANCES: *Elephant Dance* (London, 1937).

FLETCHER JOHN: *The Crisis of the Film* (Seattle, 1929).

FLAHERTY J. JOHN: *Moviemakers* (New York, 1935).

FLORELEY ROBERT: *Au pays du Film* (Paris, Ed. Jean Pascal).
— *Filmland* (Paris, 1923).
— *Deux ans dans les studios americains* (Paris, 1925).

FLUEGGE A. K.: *Entartunserscheinungen im Kino* (Kassel, 1924).

FONSS OLAF: *Films-Erindringer gennem 20 Aar* (Copenhagen, 1930).

FOORT REGINALD: *Cinema and the Organ* (London, 1936).

FORCH CARL: *Der Kinematograph und das sich bewegende Bild Geschichte und technische Entwicklung der Kinematographie.* (Wien, 1913).

FORMAN HENRY: *Our Movie Made Children* (New York, 1933).

FOSTER W. T.: *Vaudeville and Motion Picture Shows, a Study of Theaters in Portland, Oregon* (Portland, Oregon, 1914).

FOULON O.: *Die Kunst des Lichtspiels* (Aachen, 1924).

FOURTIER H.: *Les tableaux de Projections Mouvementés* (Paris, 1893).

FOX CHARLES: *Mirrors of Hollywood* (New York, 1925).

FRACCAROLI ARNALDO: *Hollywood, Paese d'avventura* (Milano, 1929).

FRANK LEHONARD: *Die Entgleisten* (Berlin, 1929).

FRANKEN T. und IVENS IORIS: *Die techniek van de Kunstfilm* (Rotterdam, 1932).

FRANKLIN B. HAROLD: *Sound Motion Pictures, from the Laboratory to their Presentation* (New York, 1929).

FRASER D.: *Scottish Educational Film Associatin Handbook* (1937).

FREDDI LUIGI: *La cinematografia come fatto sociale* (in « Politica Sociale », a. IX, n. 3, gennaio XV).

— *Orientamenti della cinematografia italiana* (in « L'Illustrazione del Medico », 1935, Marzo).

— *La conquista dell'aria* (soggetto) (Roma, 1939).

FREEBURG VICTOR O.: *Pictorial Beauty on the Screen* (New York, 1923).

— *The Art of Photoplay Making* (New York, 1929).

FREEMAN FRANK: *Visual Education a Comparative Study of Motion Pictures and others Methods of Instruction* (Chicago, 1924).

FREEMAN J.: *Voices of Octobers* (New York, 1929).

FREISBURGER WALTHER: *Theater im Film. Eine Untersuchung über die Grundzüge und Wandlungen in den Bezihungen zwischen Theater und Film* (Emsdetten, 1936).

FRERK WILLY FR.: *Die Schmalfilmer* (Berlin).

FRICCE V.: *Mastera o szenarii* (in « Sovietschii Ekran », 1927, n. 35).

FRIEDLAND NADIESGDA: *Ghermanscoe Kino* (Moscvà, 1930).

FROHWEIN EBERHARD: *Romane werden verfilmt* (in « Der Deutsche Film », 1938, August).

FUCHSIG HEINRICH: *Rund um den Film* (Wien, 1929).

FÜLOP-MILLER R.: *Das americanische Theater und Kino* (Berlin).

— *Die Phantasiemaschine* (Berlin, 1931).

FUNK ALOIS: *Film und Jugend* (München, 1934).

FURDUEF V. V.: *Kino saftra* (Moscvà, 1929).

FURNAS J. C.: *Moral War in Hollywood* (in « Fortnightly Review » 1935).

FÜRST LEHONARD: *Filmgestaltung aus der Musik* (in « Melos » 12 Jahrg. Hetts.).

— *Musikkritik und Tonfilm* (in « Melos » 13 Jahrg. Heft. 3).

— *Grundfragen des Films* (in « Melos », 13 Jahr, Heft 4 s. 132 ff.).

GAD URBAN: *Der Film, Seine Mittel, Seine Ziele* (Berlin, 1920).

GALTIER-BOISSIER JEAN: *Charlot* (Numéro du « Crapouillot » consacré au Cinema, 1919).

GANCE ABEL: *La beauté à travers le Cinéma* (Paris, 1926).
— *Napoléon* (scénario) (Paris, Grassét, 1927).
— *Conférence prononcée à l'université des Annales le 14 mais 1928* (in « Cinéa-Ciné », nn. 112-113, 1-15 juillet 1928).
— *Le temps de l'image est venu* (in « L'Art Cinématographique », Paris II).

GANCE ABEL, J. EPSTEIN, CLAIR R.: *Cinéma: Scénarios, études, et croniques* (Paris, 1928).

GARBO GRETA: *Ma vie d'artiste* (in « Cinémagasin », luglio 1930, Paris).
— *What the public wants* (in « Saturday Review », 1931).

GARDIN V.: *Pervie godi sovietscovo Kino* (in « Sovietscoe Kino » 11 dic. 1934).

GARWOOD C. H.: *Pedagogy of Visual Education* (N.E.A. Procedings, 1922).

GASTINE S. L.: *La Chronophotographie sur plaque fixe et sur pellicule mobile* (Paris, 1897).

GATTI TANCREDI: *Produzione gialla e suggestione criminale* (Città di Castello, 1937).

GATTO SALVATORE: *Il film poliziesco* (in « Il Lavoro Fascista », 11 novembre 1934).
— *Rapporti con la letteratura* (in « Il Lavoro Fascista », 30 dicembre 1934).
— *Arte e tecnica* (in « Il Lavoro Fascista », 27 gennaio 1935).
— *Il Cinema e il libro* (in « Il Lavoro Fascista », 25 maggio 1935).
— *Per un cinema dell'irreale* (in « Il Lavoro Fascista », 15 giugno 1935).
— *Il problema del colore* (in « Il Lavoro Fascista », 22 giugno 1935).

GAUPPR U. LANGE KONRAD: *Die Kinematographie Als Volksunterhaltungsmittel* (München, I ediz. 1913; II 1922).

GAVRIUSCIN COSTANTIN: *Sovietschie Kinosculi* (Mosca, 1929).

GEMELLI FR. AGOSTINO: *La psicologia al servizio della cinematografia* (in « Bianco e Nero », I, n. 9, Roma, 1937).

GEMMERT F. J.: *Kinematograph* (Berlin, 3 ed., 1920).

GENINA AUGUSTO: *Collaborazione* (in « La Stampa », 6 giugno 1933).
— *Commedie e film musicali* (in « La Stampa », 9 gennaio 1934).
— *Presente e avvenire del cinema a colori* (in « Lo Schermo », marzo 1936, Anno II, n. 3).

GEORGE G. L.: *Le cinéma sovietique à Hollywood* (in « La Revue du Cinéma », n. 24, luglio 1931).

GEORGE W. H.: *The cinema in the School* (London, 1935).

GEROULD KATERINE: *The Movies* (in « Atlantic Monthly », 1921).

GEROULD K.: *The Nemesis of the Screen* (in « Saturday Evening Post », 1922).
— *The Lost Art of Motion Pictures* (in « Century Magazine », 1929).

GERSHANEK SINAI: *A Motion Picture Bibliography* (Chicago, 1916).

GERSTEIN E.: *Four Films of New Type* (in « Theatre arts Monthly »).

GHERARDI GHERARDO: *Teoria del dialogo cinematografico* (in « Bianco e Nero », I, n. 12, 1937).
— *Prassi del dialogo cinematografico* (in « Bianco e Nero », V, p. 60, 1939).

GHIONE E.: *Le cinéma italien* (in « L'art cinématographique »).

GIANNI ANGELO: *Estetica universale del cinema* (Viareggio, XIII).

GIDE ANDRÉ: *Quelques opinions sur « Hallelujah! »* (in « Revue du Cinéma », n. 11, giugno 1930).
— *Les faux monnayeurs* (N.R.F. Paris).

GIESE EBERHARD: *Der Kinoschund und die Jugend* (Bielefeld, 1919).

GILLETTE D. C.: *The amusement Octopus* (in « American Mercury », 1927, 9199).

GILMAN C. C.: *Better Movies but how?* (in « Woman's Journal », 1930).

GILSON PAUL: *Harry Langdon ou la maladie du sommeil* (cit. Margadonna, p. 68).

GINNA ARNOLDO: *Saggio sull'arte cinematografica di S. Napierkouska della Pathé* (1913).
— *I compiti del direttore artistico e la recitazione cinematografica* (in « Oggi e domani », 25 dicembre 1931).
— *Il tecnicismo nel cinema.*

GINNA A. e QUAGLIATA N.: *Vademecum pei direttori e operatori nei cinematografi* (Roma, 1937).

GIOVANNETTI ADRIANO: *Decadenza del cinema* (in « Il Lavoro Fascista », 11 maggio 1933).
— *Figure mute* (Torino).

GIOVANNETTI EUGENIO: *Il cinema e le arti meccaniche* (Palermo, 1930).
— *Il cinema in cerca dell'attore* (in « Scenario », Anno I, n. 2, marzo 1932).
— *Cinema e musica: le voci ideali* (in « Gazzetta del Popolo », 7 ottobre 1932).
— *Il credo di Hollywood* (in « Nuova Antologia », 1932).
— *L'angolazione* (in « Cinema », 1936, n. X, p. 375).

GLATZEL BR.: *Elektrische Methoden der Momenphotographie* (in « Sammlung Vieweg », fasc. 21, 1915).

GRANZ C. u. GLATZEL BR.: *Verh. d. Deutsch. Phys.* (Ges. 14, 525 n. 10, 1912).

GODSON E. A.: *Digest of the Cinematograph Act* (London, 1927).

GODWIN M.: *Sociology, Fate, Form and Films* (in « New Republic », 1931, n. 72-73).

GOLDOBIN A.: *Kino na territorii S.S.S.R. po materialam provinzionalnoi pressi* (Mosca, 1924).

GOLDOVSCHI E. M.: *Osvescenie Kinoatelie* (Mosca, 1927).

GOLDWIN SAMUEL: *Behind the screen* (London, 1924).

GOLIAS EDUARD: *Film und Schule. Beiträge zur Frage der pädagogischdidaktischen Verwertbarkeit des Films* (Wien, 1925).

GOLL I.: *Die Chapliniade. Eine Kinodichtung* (Dresden, 1920).

GONZALEZ Y ALONZO LUIS: *Manual de cinematografia* (Madrid, 1929).

GONZI VITTORIO: *La cinematografia italiana del dopoguerra* (Roma, 1933).

GOODIE S. PAUL: *Scope and Outlook of Visual Education* (in « Visual Education », 1921).

GORDON L. WILLIAM: *How to write Moving Picture Plays* (Cincinnati, 1913).

GORDON JAN e CORA: *Star-dust in Hollywood* (London, 1931).

GORRES K.: *Das Lichtspielgesetz im Lichte der Verwaltungerecht* (Baden, 1931).

GETVALT V.: *Kinematograf* (Mosca, 1909).

GORDON L. V.: *How to Write Moving Picture Plays* (Cincinnati, 1913, 2ª ed., 1915).

VAN GRAADT ROGGEN: *Het linnen venster* (Rotterdam, 1931).

GRACE DICK: *Squadron of Death* (London, 1930).

GRAEFT W.: *Es Kommt der neue Fotograf* (Berlin, 1929).

GRAFLY D.: *America's Youngest Art* (in « American Magazine of Art », 1933, n. 336-42).

GRAMANTIERI TULLO: *Pubblicità cinematografica* (come si regge l'ufficio stampa e propaganda di una casa cinematografica) (Edizioni Cordelia, Roma, 1938).

GRAU HERMANN: *Technik und Film* (Berlin, 1932).

GRAU R.: *The Theater of Science* (New York, 1914).

GREEN FITZHUG: *The screen finds its Tongue* (New York, 1930).

GREENIDGE TERENCE: *Tinpot Country* (London, 1937).

GREGOR JOSEPH: *Der Zeitalter des Films* (Kleine historische Monographien Beilage der Berichte zur Kultur und Zeitgeschichte, n. 37, Wien-Leipzig, 1932).

GREGOR JOSEPH e RENÉ FUELOP-MILLER: *Das americanische Theater und Kino* (Wien, 1931).

GREGORY C.: *Motion Picture Photography* (New York, 1927).

GIERE J. C.: *L'avenir du cinéma* (in « Mercure de France », 1935, 501-4).

GRIERSON J.: *The Future of British Films* (Spectator, 1932, 691-92).

— *The cinema of Today* (in « Arts of Today », 1936).

— *Broadcasting and the Cinema as Instruments of Education* (London, 1936).

GRIFFITH D. W.: *The Motion Picture* (in « Mentor », 1921, 2-12).

— *Are Motion Pictures destructive of good Taste?* (in « Arts and decoration », 1923, 12-13).

— *The Movies 100 Yaars from now* (in « Collir's », 1924, 7).

— *When the Movies were Yuoung* (New York, 1925).

GRIFFITH H.: *The Films and the British Public* (in « Nineteenth Century », 1932).

GROLL GUNTER: *Film die unentdeckte Kunst* (mit einem Geleitwort von Mathias Wieman) (C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1937).

GROMO MARIO: *Per un cinema italiano: quello che è necessario* (in « La Stampa », 13 febbraio 1932).

— *Si vuole del nuovo* (in « La Stampa », 6 febbraio 1933).

— *Parlare dell'Italia* (in « La Stampa », 21 marzo 1933).

— *Chiudere il tabarino* (in « La Stampa », 28 marzo 1933).

— *Aiutare i giovani* (in « La Stampa », 4 aprile 1933).

— *Cercare nuovi attori* (in « La Stampa », 11 aprile 1933).

— *Il Concorso cinematografico di Milano* (in « La Stampa », 25 aprile 1933).

— *Uscire dai teatri* (in « La Stampa », 2 maggio 1933).

— *Ascesa del cinema subalpino* (in « Scenario » giugno 1933, nn. 295-302).

— *Comincia la nuova stagione* (in « La Stampa », 26 settembre 1933).

— *Saremo pronti a Venezia?* (in « La Stampa », 21 novembre 1933).

— *Per un cinema italiano: preparare il terreno* (in « La Stampa », 20 febbraio 1934).

— *Per un cinema italiano: educare i giovani* (in « La stampa », 27 febbraio 1934).

— *Per un cinema italiano: verso un primo film* (in « La Stampa », 13 marzo 1934).

— *Per un cinema italiano: le redini in pugno* (in « La Stampa », 20 marzo 1934).

— *La Direzione Generale per la Cinematografia. Le redini in pugno* (in « La Stampa », 1 gennaio 1935).

— *Cinema italiano: per i giovani* (in « La Stampa », 14 marzo 1937).

GROSZ GEORG: *L'Ambiente fine* (in « L'Italiano », anno 8, n. 1718, gennaio-febbraio 1933).

VON GROTH F.: *Der Filmschriftsteller* (Wien, 1919).

GRUNDY C. R.: *Cinema and Culture* (Connoisseur, 1930, 277-78).

ROLAN GUERARD: *Le geste et le rythme* (in « Cinéa-Ciné », n. 112, 1 luglio 1928).

GUILMARDET J.: *Le septieme art et la parole* (in « Mercure de France », 1932).

GURLITT L.: *Kinematograf kak populisator iskusstva v sgisni i v scolie* (St. Petersburg, 1914).

GUERSTER E.: *Film und Theater* (in « Deutsche Rundschau », 1928, 91-94).

GUTMANN R.: *Die Kinomenscheit* (Wien, 1916).

GVIALEF EVGHENII: *Sovietschie Filmi sa Granizei* (Mosca, 1929).

HAAS ARTHUR: *Phisik des Tonfilms* (Berlin, 1934).

HAKER LEONARD: *Cinematic Desing* (Boston, 1931).

HOEFKER H.: *Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege* (München, 1915).

— *Der Kino und die gebildeten* (München, 1915).

HOLTER HERMANN: *Die Kino-Frage* (Meiringen, 1921).

HAMILTON C.: *The Art of the Moving Picture Play* (in « Bookman », New-York, XXXII, 1911, n. 512-16).

— *The Esperanto of the Eyx* (in « Literary Rewiew » III, 1923, 889-90).

HANNON WILLIAM M.: *The Photodrama: its Place among the Fine Arts* (New Orleans, 1915).

HOPGOOD W.: *Will Hays and what the Pictures do to us* (in « Atlantic Moutly » c. 1, 1933, 75-84).

HARMS R.: *Philosophie des Films. Seine Aesthetischen und metaphisischen Grundlagen* (Leipzig, 1926).
— *Kulturbedentung und Kulturgefahren des Films* (Karlsruhe, 1927).

HARRIS W.: *Home Processing* (London, 1935).
— *The Home Movie Camera* (London, 1936).

HARRISON L. R.: *Screencraft* (New York, 1916).

HATSCHECK PAUL: *Was muss jeder vom Film und Ton film wissen?* (Berlin, 1933).

HAYS WILL. H.: *The Motion Pictures and their Censors* (in « Review of Review », 1927, 393-98).
— *Sea and Hear* (New York, 1929).

HAWTORNE JEAN: *Walt Dysney* (in « La révue du cinéma », n. 25, agosto 1931).

HAZLITT H.: *Révolution With Sound Effects* (in « Century Magazine », CIX, 5 marzo 1929).
— *Pictures From Plays* (in « Nation », CXXXIII, 1931, 343).

HEISE WILLHELM: *Grundsaetzliches zum Tonfilm* (in « Die Literatur », 35 Johrgan Heff II, D. 636).

HELLMUND-WALDOW E.: *The End of St. Petersburg* (« Close Up », n. 4, aprile 1928).

HELLWIG ALBERT: *Schundfilme. Ihr Wesen ihre Gefahren und ihre Bekämpfung* (Halle, 1911, Nicoll).
— *Die Filmzensur* (Berlin, 1914).
— *Die Reform des Lichtspielrechts* (Leipzig, 1920).
— *Die Grundsätze der filmzensur* (München, 1923).

HEMARDINQUER P.: *Le cinématographe sonore* (Paris, 1931).

HENRY L. R.: *The Cultural Influences of the Talkies* (in « School and Society », XXIX, 1929, 149-50).

HEPWORH C. M.: *Animated Photography* (London, 1897)

HERKE GÜNTHER: *Der Tonfilmtheater* (Berlin, 1931).

HERRING ROBERT: *The Movies* (in « London Mercury », XIV, 1926, n. 303-05).

HERMANS FONS: *Ieugd en bioskoop* (Antwerp, 1932).

HERRING ROBERT: *The Movies* (in « London Mercury », n. 14, 1926).
— *Films of the year* (in « Studio », 1927-28).
— *Film Imagerie; Seastrome* (da « Close Up », vol. IV, n. 1, gennaio 1929).
— *Cinema Survey* (1937).

HERRNKIND O. P.: *Die Schmal-Kinematographie* (1929).

HERZBERG MAX: *Photoplay Studies* (Newark, N. J., 1933).

HEYMANN ROBERT: *Der Film und die Karikatur* (Berlin, 1929).

HITCHCOCK ALFRED: *Footnotes to the Film: Essays* (London, 1937).

HITCHCOCK A. M.: *The Relation of the Picture to Literature* (in « English Journal », IV, 1915, 292-98).

HOAGLAND H. C.: *How to Write a Photoplay* (N. Y., 1912).

HOARE F. A.: *Visual Education* (1933).

HOBAN CHARLES: *Visualising the Curriculum* (N. Y., 1937).

HOBBS E. G.: *Cinematography for Amateurs* (London, 1930).

HOFFMANN-HARNISCH W.: *Der Tonfilm, der juengste Wunder unser Zeit* (in « Westermanns Monatshefte » CXIV, 1928, 421-26).

VON HOFFMANNSTHAL HUGO: *Substitutes for Dreams* (in « London Mercury », IX, 1923, 177-ä0).

HOLADAY PERRY W.: *Getting Ideas from the Mories* (N. Y., 1933).

HOLBERG Dr. GUSTAF: *Henny Porten* (Berlin, 1920).

HOLLINGER J. A.: *Materials and Methods of Visual Education* (Visual Education, 1921).

HOLLAS ANDREW P.: *Motion Pictures for Instruction* (N. Y., 1926).

HOLM E.: *Das Obiektiv im Dienste der Photographie* (Berlin, 1902; 2ª ed., 1906).

HOLMAN CHARLES: *Education and the Film* (New York, 1937).

HOLSTIUS E.: *Hollywood through the Back Door* (Description of the homes, the work, and the personalities of famous stars, and his wonderful experiences with the big executives of the industry) (London, 1937).

HONEG K.: *Die Wahrheit über das Kino* (Friedrichstragen, 1921).

HOOKER B.: *Shakespeare and the Movies* (in « Century Magazine », 1916, 298-304).

— *The Movies: a Critical Prophecy* (in « Century Magazine », 1917, 857-68).

HOPFERMANN H. C.: *Die Geheimnisse des Spielfilm* (Ein Buch für Filmer und Leute die gern ins Kinogehen) (Photokine-Verlag, Hollmut Elsner K. G., Berlin, 1938, con disegni di Lilo Kohler).

HOPWOOD H. V.: *Living Pictures: their History, Photoproduction and Practical Working* (London, 1899: new ed., 1915).

HORNE M. C.: *The Cinema in Education and as an Amusement and Entertainment* (London, 1919).

HORSTMAYR H. C.: *Cinematography Moving Picture Operation* (1914).

(Continua).

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633